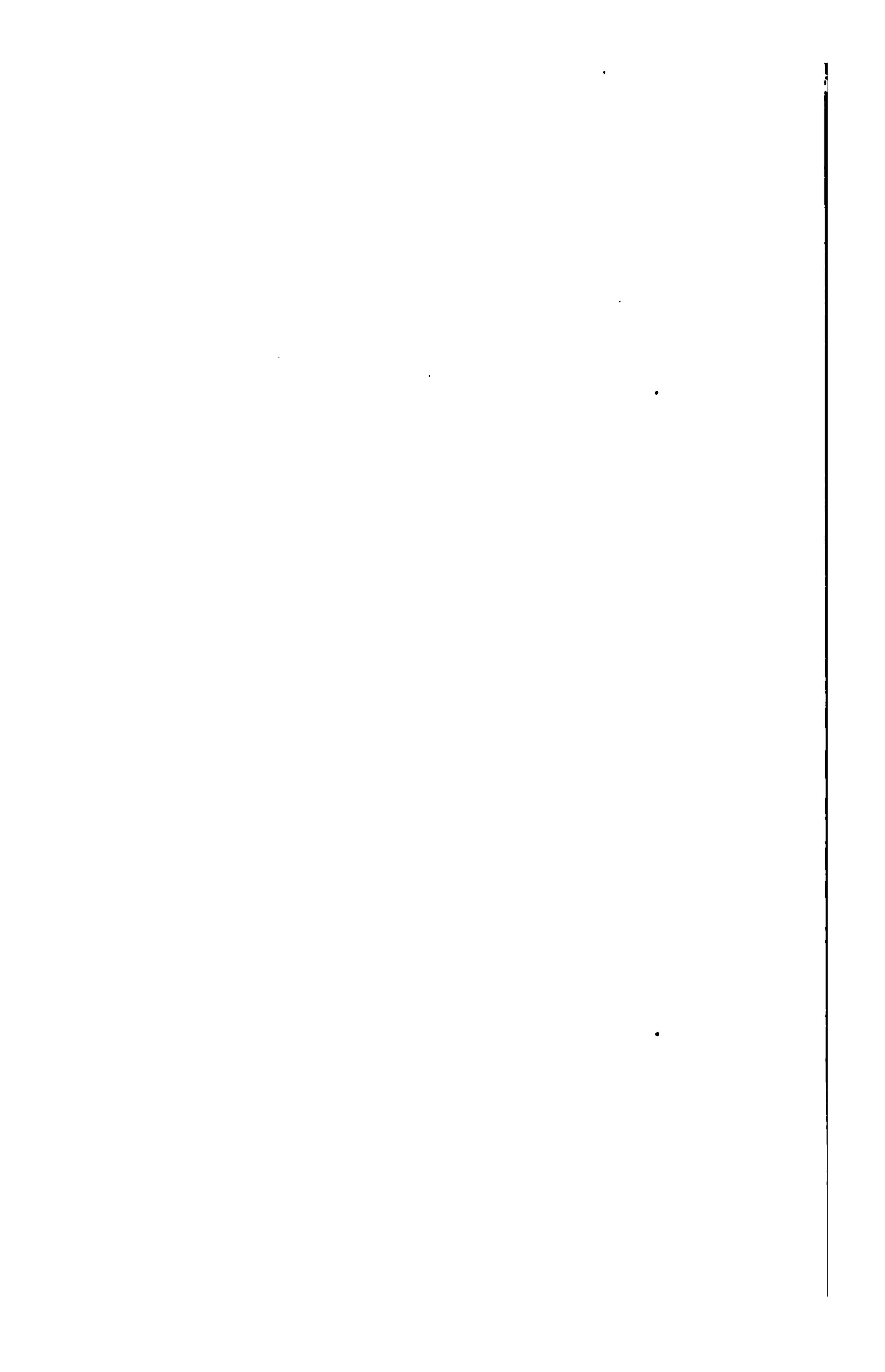




ESSAI SUR LA COMPOSITION

DES

COMÉDIES D'ARISTOPHANE

PAR

Paul MAZON
Agrégé des Lettres
Ancien élève de l'Université de Paris
et de l'École pratique des Hautes-Études

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1904

ESSAI SUR LA COMPOSITION

DES

COMÉDIES D'ARISTOPHANE

ESSAI SUR LA COMPOSITION

DES

COMÉDIES D'ARISTOPHANE

PAR

Paul MAZON
Agrégé des Lettres
Ancien élève de l'Université de Paris
et de l'École pratique des Hautes-Études

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
—
1904

A

M. ALFRED CROISET

Hommage de respectueuse reconnaissance

P. M.

AVERTISSEMENT

Il y a dans ce livre des hypothèses et des faits. On souhaiterait que l'incertitude des unes n'empêchât pas de reconnaître l'indiscutable réalité des autres. Pour se rendre un compte exact de la composition des pièces d'Aristophane, on a dû se livrer à de longues et minutieuses analyses. Ces analyses ne pouvaient se réduire à de sèches énumérations de mètres. Il fallait bien chercher à expliquer la diversité de ces mètres. Il fallait donc se figurer dans sa réalité concrète la représentation d'une comédie grecque. On a dû pour cela recourir à des hypothèses. On s'est efforcé de n'en adopter que de vraisemblables. Elles n'en restent pas moins de simples hypothèses et l'on n'a rien prétendu fonder sur elles : elles n'ont servi que de procédés d'exposition et nullement d'arguments. Les arguments dont on a usé sont tous des faits et des faits indéniables. Malheureusement ces faits sont peu nombreux, et, pour en tirer une conclusion, il a fallu les dépasser et se jeter encore une fois dans l'hypothèse. La portée de ce travail se trouve par là même fort restreinte : il est périlleux de conclure de quelques pièces d'Aristophane à toute la comédie du ve siècle. Mais, réduites aux seules pièces qui nous sont parvenues, les conclusions qu'on a tirées de leur examen sont hors de doute. Il appartient à chacun d'en donner l'*interprétation* qu'il jugera le plus conforme à ce qu'il sait ou à ce qu'il s'imagine de l'antiquité.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

La structure de la comédie grecque a été vraiment étudiée *pour la première fois* par Th. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komœdie* (Leipzig, Teubner, 1885). Il a utilisé tous les travaux antérieurs à 1885, mais qui ne portent tous que sur des points de détail. Les plus importants sont ceux de Muff, *Ueber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes* (Halle, 1872) et d'Arnoldt, *Die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erläutert* (Leipzig, 1873). Westphal avait touché à ces questions dans ses *Prolegomena zu Aeschylos Tragœdien*. On peut citer aussi Christ, *Theilung des Chors im attischen Drama* (*Abhdl. der bayrischen Akad.* XIV, 1877).

Depuis 1885, il n'a presque rien paru sur ce sujet. Nous signalerons seulement un chapitre de M. Weil, *Études sur le drame antique*, p. 283 sqq., et deux articles de M. Couat, dans la *Revue des Universités du Midi*, I, 1895 ; *Sur la composition des Acharniens* et *Notes sur la parodos dans les comédies d'Aristophane*. Mais l'exposé le plus clair de la question se trouve dans les pages fines et mesurées de M. Maurice Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, III², p. 554 sqq.

Pour la métrique, on peut consulter particulièrement J.-H. Heinrich Schmidt, *die Kunstformen der griechischen Poesie*, II, *die antike Compositionslehre* (Leipzig, Vogel, 1872). Nous citerons de préférence Rossbach et Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, surtout la deuxième partie du IIIe volume, *Specielle griechische Metrik* ; W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer* (Leipzig, Teubner, 1879) ; enfin, P. Masqueray, *Traité de métrique grecque* (Paris, Klinksieck, 1899).

POSTULATS ET DÉFINITIONS

I

La structure de l'ancienne comédie attique a été étudiée par M. Zielinski dans un livre pénétrant et ingénieux : *Die Gliederung der altattischen Komœdie*. Voici en quoi notre travail diffère du sien.

M. Zielinski s'est attaché surtout à démêler, dans cette masse de scènes un peu confuse au premier abord qui compose une comédie grecque, un certain nombre de *cadres* qu'il a analysés avec le plus grand soin. Mais, pour faire cette analyse, il les a détachés de l'ensemble dont ils faisaient partie et il les a traités comme des formes abstraites sans tenir compte de la structure propre à chaque pièce. Il a trop souvent considéré les seules apparences et, trompé par de fausses analogies, il a brisé des groupements naturels qui apparaissent sans peine à des esprits moins géométriques, pour les remplacer par des groupements artificiels et factices. *Syzygies, scènes intermédiaires, ἀγῶνες, stasima, épisodes,* etc. : il n'est pas de vers, quand on découpe le texte sans tenir compte du sens, qu'on ne puisse faire rentrer dans l'une ou l'autre de ces catégories. La comédie grecque, pour M. Zielinski, ne serait faite que d'une succession de cadres de ce genre, et ces cadres n'auraient d'autre lien entre eux que le caprice du poète. Nous nous appliquerons, au contraire, à découper le texte, suivant le conseil de Platon, κατ' ἄρθρα ᾗ πέφυκεν, et nous arriverons ainsi à une conclusion toute différente : c'est qu'en réalité il y a à la fois une certaine *liberté* dans les cadres eux-mêmes et un certain *ordre* dans la façon dont ils se succèdent. En d'autres termes, la comédie grecque est faite d'une succession régulière de cadres souples et non d'une succession incohérente de cadres rigides.

Cette rigidité que M. Zielinski prêtait aux cadres de la comédie tels qu'ils les avait définis l'a conduit à supposer le texte d'Aristophane altéré ou remanié partout où ses définitions se trouvaient contredites par le poète lui-même. Il lui est arrivé ainsi de méconnaître complètement le sens de certaines pièces. Il n'a pas vu que la *forme particulière de chaque scène* tenait à la *structure particulière de la comédie* à laquelle elle appartenait. Il nous faudra donc avant tout déterminer cette structure et, pour cela, préciser autant que possible, l'intention qu'a eue Aristophane en écrivant chacune de ses pièces. Là où M. Zielinski a voulu trouver l'uniformité, nous découvrirons une variété vivante. Nous nous attacherons à dégager l'originalité et, pour ainsi dire, la personnalité de chaque comédie.

Notre objet est donc double : déterminer les principes suivant lesquels sont groupées les différentes scènes d'une comédie grecque, et, d'autre part, montrer comment ces mêmes principes peuvent être appliqués de façons diverses suivant le sens que le poète prétend donner à sa pièce.

Dans ces conditions, une seule méthode est possible ; c'est l'analyse, l'analyse patiente, exacte et minutieuse du texte dans ses moindres détails. Cette méthode nous forcera à beaucoup de redites et nous exposera à une insupportable monotonie ; mais elle nous révèlera en revanche quelques faits que les déductions systématiques de M. Zielinski avaient déformés. Cette analyse ne portera pas seulement sur la forme extérieure de la comédie, sur les mots du texte ; elle cherchera à faire sortir de ce texte les réalités scéniques qu'il laisse entrevoir. Elle fera son possible pour *tout* expliquer : elle se condamne d'avance par là même à des exagérations volontaires, mais qui lui permettront parfois d'obtenir des résultats vraisemblables. L'hypothèse est un procédé de critique légitime et fécond, pourvu qu'on n'oublie jamais qu'elle n'est point une certitude.

Notre point de départ sera l'analyse des mètres. Nous ne nous occupons pas ici de rythmique ; l'interprétation proprement musicale de tel mètre difficile ne nous arrêtera pas un seul instant. Il nous suffit, pour l'étude que nous nous sommes proposée, de pouvoir classer les mètres et attribuer à chacun d'eux une signification dramatique. Si

discutable et si conventionnelle que puisse être cette attribution, il est du moins certain que, si nous pouvons déterminer le caractère propre à chaque mètre, ce sera par le rapprochement des différentes situations où il apparaît beaucoup plutôt que par une transposition arbitraire et inexpressive en langage musical moderne. Nous avons exposé ailleurs[1] nos raisons de croire dans une certaine mesure à l'ἦθος des rythmes : les mêmes principes nous guideront ici, et nous ne laisserons passer aucun changement de rythme sans l'interpréter et le justifier[2].

Pour analyser une comédie grecque, il faut aussi en reconstituer la mise en scène[3]. Voici les postulats que nous avons admis pour cette partie de notre travail.

La pièce se joue tout entière dans l'orchestra. Si attaquée qu'ait été la théorie de M. Dörpfeld, on ne lui a pas opposé d'arguments archéologiques auxquels il n'ait trouvé de réponse[4] — du moins pour ce qui est du théâtre du v[e] siècle. Et, d'autre part, les arguments philologiques abondent en faveur de son système. Nous avons vainement essayé, par esprit d'impartialité, d'analyser toutes les pièces d'Aristophane en admettant l'hypothèse d'un λογεῖον. Nous ne sommes arrivé qu'à poser des problèmes compliqués et sans solution. Il est des comédies comme la *Paix* et *Lysistrata* dont il est impossible d'imaginer une représentation sur un théâtre tel que se le figure M. Puchstein[5].

Pour ce qui regarde le chœur comique, tout ce que nous en pour-

1. *L'Orestie d'Eschyle*, p. IX sq.

2. Nous indiquons en note le plus brièvement possible le rythme général des parties lyriques. Quand la scansion est particulièrement difficile, nous renvoyons aux ouvrages où elle est étudiée en détail ; le plus souvent, c'est au livre de Rossbach et Westphal, III[e] volume, 2[e] partie, *Specielle griechische Metrik*. C'est celui que nous désignons par les initiales R. et W.

3. Nous devons beaucoup ici à notre ami L. Bodin. Pour tout ce qui touche au décor et à la machinerie, nous n'avons fait le plus souvent que le suivre Il nous semble s'être approché plus que personne de la vraisemblance en cherchant partout la solution la plus simple et la plus conforme au texte.

4. Voyez en particulier ses articles des *Mittheilungen des k. d. arch. Instituts*, 1897, p. 439 ; 1898, p. 326. Les meilleures discussions de son système sont celles de Bethe (*Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*) et d'H. Lechat (*Épidaure*).

5. Puchstein, *Die griechische Bühne, eine architectonische Untersuchung*. Berlin, 1901.

rions dire est sujet à contestation. Il était en général composé de vingt-quatre choreutes. Mais rien ne prouve qu'il ne pût être plus nombreux quand le chorège était généreux et riche. Il était presque toujours divisé en deux demi-chœurs [1]. Quant aux renseignements des lexicographes sur la façon dont il entrait dans l'orchestra, sur la place du coryphée et de ses parastates [2], ils sont souvent en contradiction avec ceux qui doivent se tirer du texte lui-même. Ils viennent d'ailleurs de sources trop incertaines pour qu'on puisse leur attribuer beaucoup d'autorité. Toutes les affirmations d'un Pollux ne signifient rien quand elles ne sont pas confirmées par Aristophane. C'est donc le texte et le texte seul qui doit et qui peut être notre guide. C'est du texte analysé sans prévention que nous tirerons presque toutes nos indications de mise en scène.

Quant aux différents modes de débit qu'employaient les Grecs au théâtre, M. Zielinski a prétendu en distinguer cinq : chant, récitatif accompagné, récitatif libre, débit mélodramatique, déclamation. Il y a dans sa démonstration des remarques fort justes et qui seraient de nature à nous faire admettre en effet une grande variété dans le débit des vers comiques. Cependant les anciens ne nous parlent jamais que de chant, de récitation et de παρακαταλογή. Il est donc prudent de nous en tenir à leur témoignage. La seule difficulté est de savoir ce qu'ils entendaient par le mot de παρακαταλογή. Le sens le plus vraisemblable paraît être celui de *quasi-récitation* [3]. Faut-il voir dans ce débit quelque chose d'analogue à ce que nous appelons un *récitatif*? C'est peu vraisemblable : nos récitatifs ont toujours une ligne mélodique, qui n'est souvent qu'une simple formule, mais qui, chez les Grecs, eût vraisemblablement suffi à les faire ranger parmi les μέλη. Une chose seule est certaine, c'est que la παρακαταλογή avait toujours un accompagnement instrumental. On a donc supposé que l'instrument cadençait la récitation et que l'acteur, guidé par lui, s'appliquait à marquer fortement

1. Cf. Couat, dans les *Mélanges Weil*, p. 39 sqq.

2. On ne sait s'il y avait un coryphée flanqué de deux parastates ou simplement deux parastates, c'est-à-dire deux chefs de demi-chœur, le chef du premier demi-chœur jouant en ce cas le rôle de coryphée. J'ai profité de cette incertitude et admis, selon les cas, l'une ou l'autre des deux hypothèses : les deux systèmes sont vraisemblables et il est possible qu'ils fussent tous deux employés.

3. Pour ce sens de παρά, cf. παραπλήσιος, πάρισος, etc.

le rythme des vers. Cette opinion serait plus soutenable, si la παρακαταλογή n'était le mode de récitation que de mètres à rythme très accentué et n'admettant presque point de substitutions. Mais c'est au contraire le débit propre aux systèmes anapestiques où le spondée et le dactyle se substituent à l'anapeste avec une extrême liberté. Ces longues séries de dactyles, spondées et anapestes, pouvaient-elles donner l'impression d'un rythme franc et martelé? Elles semblaient plutôt une prose cadencée par des coupes régulières et le débit devait en être très proche de la récitation non accompagnée. La παρακαταλογή serait donc à peu près ce que nous appelons le *mélodrame*. L'acteur enflait un peu la voix, se mettait, pour ainsi dire, au ton de la musique qui l'accompagnait, puis, librement, *récitait*, sans inflexions mélodiques, sans soumission servile au rythme de l'instrument.

On admet que la παρακαταλογή était le mode ordinaire de récitation des tétramètres anapestiques, iambiques et trochaïques, et de tous les systèmes. Quand les systèmes sont attribués au chœur dans nos manuscrits, il convient donc de les rendre au coryphée seul. Pourtant cette règle souffre peut-être des exceptions. Il est très vraisemblable que la παρακαταλογή pouvait être parfois employée par le chœur entier. Mais c'est toujours alors pour un effet dramatique voulu par le poète. Cette déclamation à l'unisson de tous les choreutes tranchait par sa netteté vigoureuse sur le chant choral toujours un peu indécis et sur la récitation individuelle toujours un peu grêle.

Il reste, on le voit, beaucoup de liberté à celui qui veut essayer de reconstituer la représentation d'une comédie grecque. La méthode la moins dangereuse en pareil cas est peut-être aussi la plus sincère ; c'est de reproduire simplement les images que suggère une étude attentive du texte. C'est pourquoi nous avons volontairement écarté de notre exposé toute réfutation de nos devanciers. Nous avons profité de tout ce qu'ils ont écrit, mais, là où nous ne nous trouvons pas d'accord avec eux, notre manière de voir doit porter en elle-même sa preuve et leur réfutation. Des questions de cet ordre n'admettent pas de démonstrations rigoureuses, indiscutables. La solution la plus claire et la plus logique est probablement la plus vraie : la complication et la subtilité sont des signes presque certains d'erreur.

II

Bien que nous supposions connu le livre de M. Zielinski, il n'est peut-être pas cependant hors de propos de définir ici quelques termes que nous lui emprunterons au cours de cette étude. Quelques-uns remontent à l'antiquité, mais la plupart ont été forgés assez heureusement par M. Zielinski lui-même.

La comédie a des parties qui lui sont communes avec la tragédie : le prologue, la parodos, l'exodos. Nous n'en dirons rien ici : les analyses qui suivront montreront assez les différences qui séparent sur ce point la comédie de la tragédie.

Les chants du chœur (χορικά) qui dans la comédie correspondent aux στάσιμα tragiques sont de nature diverse. Ils peuvent être des réflexions du chœur sur l'action qui s'accomplit devant eux ou de purs intermèdes sans rapport avec le sujet de la comédie, et, dans ce cas, ils se présentent le plus souvent sous la forme de courtes chansons satiriques. Mais ce dont il faut se souvenir, c'est que ce nom de χορικόν ne doit pas être appliqué à tous les chants du chœur ; il ne convient qu'à ceux de ces chants qui marquent un moment d'arrêt dans l'action, non à ceux qui accompagnent une action ou qui font partie d'un ensemble. La strophe qui ouvre un ἀγών, par exemple, ne peut être appelée un χορικόν.

La tragédie grecque comporte aussi des parties chantées par les acteurs, *monologues lyriques* (μονῳδίαι), et *dialogues lyriques* (κομμοί[1]) soit entre deux acteurs, soit entre un acteur et le chœur. La comédie connaît aussi ces procédés et elle en use assez souvent. Mais, à vrai dire, elle semble toujours, quand elle les emploie, parodier ou du moins imiter de très près la tragédie et plus souvent encore tel ou tel passage précis d'une tragédie nouvelle. Ce ne sont donc point là

1. C'est le nom généralement adopté aujourd'hui pour désigner tout dialogue chanté. Mais, en réalité, les anciens réservaient ce nom aux duos qui n'étaient composés que de *lamentations*.

des parties de la tragédie qu'elle ait profondément transformées et adaptées à sa propre nature.

Mais en revanche il est deux parties de la comédie qui sont à elle seule et qu'il importe par conséquent d'analyser avec précision : ce sont la *parabase* et l'ἀγών.

La *parabase* est d'ordinaire placée au milieu de la comédie. Les acteurs rentrent dans la σκηνή, les choreutes dépouillent leurs manteaux et se tournent vers les spectateurs.

La *parabase* comprend six parties :

1° Le κομμάτιον, court morceau de transition qui contient généralement un adieu aux acteurs qui rentrent dans la coulisse et une invitation à écouter la parabase adressée aux spectateurs. Le κομμάτιον est le plus souvent un *système anapestique* ; mais il peut être écrit en *tétramètres anapestiques,* parfois même en *glyconiques.*

2° La παράβασις proprement dite, presque toujours en *tétramètres anapestiques,* si bien que les anciens la désignaient le plus souvent sous le nom de οἱ ἀνάπαιστοι. C'est la partie pour nous la plus curieuse de la comédie ancienne. Le poète, par la bouche du coryphée, s'y adresse directement au public, lui fait ses plaintes, lui expose ses demandes, et surtout cherche à se présenter à lui comme le conseiller le plus bienveillant et le plus éclairé. La parabase se termine par le μακρόν, système *anapestique* que l'acteur devait réciter sans reprendre haleine, dût-il en perdre la respiration : d'où son autre nom de πνῖγος, *suffocation.* C'est une sorte de finale brillant, un « morceau de bravoure », qui se retrouve dans l'ἀγών.

3° L'ᾠδή peut être écrite dans les mètres lyriques les plus divers. C'est quelquefois une invocation aux dieux ; souvent une chanson satirique, tantôt franche et presque brutale, tantôt dissimulée sous une imitation de style tragique.

4° L'ἐπίρρημα, en *tétramètres trochaïques.* Le nombre de ces tétramètres est toujours un multiple de quatre. Il est probable que cette loi était imposée aux poètes par la danse qui accompagnait l'*épirrhème,* car les tétramètres sont une mesure orchestique, et sans doute quelque symétrie de figures dansantes exigeait cet arrangement tétrastique. Le chœur, après avoir dansé l'ᾠδή, se mettait donc à

danser, tandis que son coryphée *récitait* l'épirrhème. Le sujet des *épirrhèmes* est le plus souvent une plainte du poète[1]. Mais le ton est moins personnel que dans les *anapestes*. La politique y tient plus de place et le chœur parle cette fois en son propre nom.

5° L'ἀντῳδή.

6° L'ἀντεπίρρημα.

Les premières comédies d'Aristophane ont seules des parabases complètes. Déjà, dans la *Paix*, l'*épirrhème* et l'*antépirrhème* manquent ; dans les *Grenouilles*, ce sont les *anapestes* qui font défaut. Enfin l'*Assemblée des femmes* et le *Plutus* ne contiennent aucune sorte de parabase.

Outre la *parabase principale*, les premières comédies d'Aristophane contiennent aussi une *parabase secondaire*. Le plus souvent elle est composée d'une ᾠδή avec ἀντῳδή et d'un ἐπίρρημα avec ἀντεπίρρημα. Ce n'est pas en réalité une parabase, puisqu'il y manque l'élément essentiel de la parabase, les *anapestes*. Une simple ressemblance extérieure lui a fait donner ce nom. Elle a pourtant ceci de commun avec la parabase, que l'épirrhème y traite souvent les mêmes sujets que l'épirrhème de la parabase. Mais encore faut-il remarquer que cet épirrhème n'est pas nécessairement en *tétramètres trochaïques* : il est parfois écrit dans le rythme *péonique*.

On appelle ἀγών[2] une *lutte* dialectique entre deux personnages qui soutiennent chacun une thèse opposée. Une de ces thèses est souvent celle du poète et le sujet même de la comédie. De là l'importance de l'ἀγών, sa place au centre de la pièce et ses développements souvent fort étendus.

L'ἀγών est généralement ainsi composé. Il est *double*, chacun des deux interlocuteurs devant plaider sa cause à son tour. Le plus souvent il est, dans ce cas, écrit en deux mètres différents. Ainsi dans l'ἀγών des *Grenouilles*, le plaidoyer d'Euripide est en *tétramètres iambiques*, c'est-à-dire dans un mètre alerte, qui convient à la volu-

1. Le mot μεμφόμεσθα semble être une formule au début des épirrhèmes.

2. Ce nom et tous ceux qui désignent les parties de l'ἀγών, ne représentent pas une tradition antique, comme ceux qui s'appliquent aux divers éléments de la parabase. Ce sont des appellations commodes, trouvées par M. Zielinski.

bilité du poète qui « apprit aux Grecs à bavarder » ; celui d'Eschyle est en *tétramètres anapestiques*, mètre plus posé et plus grave.

L'ἀγών commence par un chant du chœur, ᾠδή. Puis le coryphée donne le ton aux acteurs en deux *tétramètres* dont les acteurs adoptent aussitôt le rythme. Comme ces tétramètres commencent toujours par le mot ἀλλά, *allons !* on les a appelés le κατακελευσμός.

La scène proprement dite, ἐπίρρημα, est composée assez librement. Mais elle commence presque toujours par les mots καὶ μήν, *eh bien donc !* et se termine par un πνῖγος. En général, quand l'ἀγών est double, chacun des épirrhèmes appartient en propre à l'un des deux interlocuteurs, l'autre ne prononçant que de brèves interruptions. Un troisième personnage joue le rôle de bouffon et égaie ce cadre un peu sévère de plaisanteries triviales, généralement annoncées par des expressions comme ἐχάρην γοῦν ... ἥσθην γοῦν...

Puis une ἀντῳδή répond à l'ᾠδή, un ἀντεπίρρημα à l'ἐπίρρημα, un ἀντιπνῖγος au πνῖγος, et parfois enfin le coryphée formule brièvement la conclusion de la dispute (σφραγίς).

L'ἀγών n'est pas toujours *double*. Quand il est *simple* et tout entier écrit dans le même mètre, ce mètre est généralement le *tétramètre anapestique*.

LES ACHARNIENS[1]

L'orchestra représente la Pnyx d'Athènes. Quelques bancs de bois[2] et peut-être une tribune aux harangues suffisent à marquer le décor. Au fond, trois maisons : celle de Dicéopolis à gauche, celle d'Euripide au centre, celle de Lamachos à droite.

1-203. Prologue.

Dicéopolis sort de sa maison. Il porte une lourde besace et tient en main un bâton. Il regarde de tous côtés dans l'orchestra, soupire profondément en voyant la Pnyx déserte et va s'asseoir sur un banc. Scène muette : il bâille, s'étire, fait des dessins sur le sable avec son bâton ; puis, il se lève, se dirige vers la *parodos* de droite, regarde longuement dans la direction de l'Agora avec des gestes de découragement indigné ; enfin, il se tourne vers les spectateurs et commence son monologue.

Ce premier morceau (1-42) n'est pas une exposition analogue à celles que nous rencontrerons dans la plupart des pièces d'Aristophane. Ce n'est pas un récit qui s'adresse directement au public. C'est un véritable *monologue*, avec des revirements, des silences, des exclamations, tout ce qui caractérise le monologue tragique. La langue même est, en plus d'un endroit, celle de la tragédie. Il y a donc là, non point, à proprement parler, une parodie, mais plutôt une adaptation plaisante des procédés habituels de la tragédie à l'art comique. Ceci peut déjà nous servir d'indice. Plus qu'aucune autre, la pièce

1. Représentés aux Lénéennes de 425 Ils obtinrent le premier rang.
2. Cf. *Ach.* 25.

qui va se jouer devant nous rappellera la tragédie. Elle suivra même de près un modèle tragique, le *Télèphe* d'Euripide. L'imitation, certaine pour quelques-unes des scènes suivantes, est déjà vraisemblable pour le prologue. Rappelons-nous en effet le sujet de la tragédie d'Euripide. Télèphe, roi de Mysie, blessé par Achille, ne doit être guéri que par celui qui l'a blessé. Il part donc, boiteux, mendiant, déguisant son nom. Il arrive au camp d'Agamemnon, il y entend maudire le roi Télèphe. Il veut se défendre sans se trahir, et, avec mille concessions prudentes, mille flatteries pour les Grecs, il cherche à montrer que tous les torts ne sont pas du côté de Télèphe. Pour que les spectateurs pussent se plaire à un pareil sujet, il fallait qu'ils fussent éclairés dès le début de la pièce par des confidences de Télèphe. La tragédie devait donc s'ouvrir par un monologue [1] du roi de Mysie. Mais alors, puisque le *Télèphe* est le modèle parodié d'une façon continue et serrée dans quelques-unes des scènes suivantes ; puisque le monologue de Dicéopolis est un morceau auquel il n'est point d'analogue pour le ton dans les autres pièces d'Aristophane ; enfin, puisque, avec sa besace pleine [2], Dicéopolis évoque le souvenir d'un mendiant d'Euripide, il est au moins possible que ce premier couplet soit imité du prologue du *Télèphe*. Télèphe dans ce prologue faisait au public un long récit de ses misères, mais en les analysant avec cette précision froide qui gâte si souvent certains morceaux d'Euripide : Aristophane aurait tourné le procédé au comique en inventant cette arithmétique des plaisirs et des peines qui égaie le début de sa pièce.

La foule entre en se bousculant. Le héraut élève la voix. L'Assemblée du peuple est ouverte.

La scène est composée de façon à ne pas paraître en dehors de l'action et à ramener toujours l'attention sur Dicéopolis et sur son traité de paix avec Sparte, qui sera le sujet même de la pièce. C'est pourquoi le premier personnage qui se fait entendre est celui-là même dont le poète aura besoin dans un instant : Amphithéos monte à la tribune, récite sa généalogie à la façon d'un héros d'Euripide ;

1. Je rapporterais volontiers à ce prologue les fragments 697, 698, 699.

2. Télèphe aussi porte une besace. Cf. Tzetzès, cité par Nauck : οἷον πτωχὸν Εὐριπίδης συσκευάζει τὸν Τήλεφον.., μετὰ πηρίου ἐλθόντα προσαίτην εἰς τὴν Ἑλλάδα.

mais un mot trop hardi pour les prytanes lui vaut d'être appréhendé par les archers scythes. Dicéopolis seul proteste au nom de la liberté de parler acquise à tout Athénien.

Suivent deux scènes symétriques. Les ambassadeurs envoyés en Perse rendent compte de leur mission, et, comme gage de la vérité de leurs paroles, introduisent dans l'assemblée l'Œil du Roi, Pseudartabas. Les ambassadeurs envoyés en Thrace font également leur rapport et présentent au peuple un corps de mercenaires envoyés par Sitalcès. Dans les deux cas, la progression scénique est la même : d'abord des affirmations ridicules des ambassadeurs, soulignées par des plaisanteries de Dicéopolis ; ensuite l'entrée sensationnelle d'un grotesque : Pseudartabas, avec un œil unique et énorme sur la figure[1], et les Odomantes, affublés d'oripeaux obscènes. Mais entre ces deux scènes trop semblables, Aristophane a placé le départ d'Amphithéos pour Sparte, de telle sorte que toute cette partie de l'exposition se trouve faite de l'entrelacement de deux motifs, Amphithéos et les ambassadeurs d'Athènes : le premier est développé en deux courtes scènes (45-60 ; 128-133) qui alternent avec les scènes plus longues et plus brillantes issues de l'autre thème (61-127 ; 134-174). Chacune des deux scènes de ce groupe est terminée par un coup de théâtre : Dicéopolis, à la fin de la première, démasque les faux envoyés du Grand Roi ; à la fin de la seconde, il se voit dépouillé de sa besace par les étranges mercenaires de Sitalcès. Cette fois, la mesure est comble : indigné, il prétexte un signe céleste et fait dissoudre l'Assemblée.

Les figurants quittent l'orchestra par la droite. Dicéopolis, resté seul, désolé, donne, sur un ton tragique, un dernier adieu à sa besace, lorsque Amphithéos rentre en courant par la gauche. Il porte la paix... en bouteilles. La scène est courte, mais vive et claire. C'est là la véritable exposition de la comédie, c'est là que se révèle le *thème comique* de la pièce, « la fiole de paix ». De tout ce prologue, c'est la partie essentielle, celle qui clôt l'exposition et engage l'action. Dicéopolis rentre chez lui, Amphithéos sort en courant par le parodos de droite (175-203).

1. Cf. Sch. *Ach.* 95.

Le prologue des *Acharniens* se divise donc en trois parties : un *monologue*, une longue *exposition* formée de deux groupes entrelacés de scènes symétriques, enfin une scène rapide où le *thème* est posé et où l'*action* s'engage.

204-241. Parodos.

204-208.	α.	*4 tétramètres trochaïques.*
209-218.	A.	*Strophe péonique.*
219-223.	α'.	*4 tétramètres trochaïques.*
224-233.	A'.	*Antistrophe.*
234-236.	β.	3 *tétramètres trochaïques.*
237.		Dicéopolis.
238-240.	β'.	3 *tétramètres trochaïques.*
241.		Dicéopolis.

Voici comment il faut probablement interpréter cette division :

Le premier demi-chœur apparaît seul, et, tandis qu'il se répand dans l'orchestra en courant, son chef récite le premier épirrhème. Puis, les choreutes se groupent et entonnent (en l'accompagnant d'une danse et d'une mimique animées) la première strophe. Le second demi-chœur fait ensuite son entrée d'une façon analogue. A ce moment, le premier parastate reprend la parole pour adresser à ses choreutes une nouvelle invitation à chercher le coupable ; mais le second parastate a entendu la voix de Dicéopolis derrière la porte de sa maison à gauche : tout le chœur se retire donc au fond de l'orchestra, près de l'entrée de droite, contre la maison de Lamachos [1].

1. Il n'est pas impossible qu'il y ait dans toute cette parodos un souvenir des *Euménides* : les Acharniens acharnés à la poursuite d'Amphithéos rappellent singulièrement les Furies attachées aux pas d'Oreste. Certains détails extérieurs devaient souligner ce rapprochement. Les Acharniens sont sans doute couverts de poussière de charbon : ils sont noirs et repoussants comme les « vierges noires et repoussantes » d'Eschyle (*Eum.* 52). Ils entrent dans l'orchestra tandis que leur coryphée les engage à suivre le fugitif à la piste : le mouvement est le même dans les *Euménides* (cf. οἴχεται, *Eum.* 147 et *Ach.* 210). Mais le poète comique a corrigé plaisamment le beau vers d'Eschyle : ἕπου δὲ μηνυτῆρος ἀφθέγκτου φραδαῖς. « Les avis d'un indicateur muet » sont faits pour un chœur de tragédie : le chœur d'Aristophane, plus pratique, s'informera auprès de tous les passants : τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε, καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου | τῶν ὁδοιπόρων ἁπάντων, et même auprès des spectateurs, ἀλλά μοι μηνύσατε κ. τ. ἕ.

242-279.

Dicéopolis sort de sa maison et organise son cortège phallique. Sa fille, la canéphore, marche la première. Xanthias la suit, en élevant le phallos. Dicéopolis marche le dernier, portant une marmite. La mère regarde du haut de la terrasse. Un léger retard survient au moment de partir : la fille a oublié la cuiller pour le sacrifice préliminaire ; Dicéopolis lui-même a négligé de faire à sa fille ses dernières recommandations. Enfin on se met en marche. Dicéopolis promène sa procession dionysiaque sur la Pnyx d'Athènes[1] comme il la promènerait dans ses terres et improvise un chant phallique[2]. Il arrive ainsi au milieu de l'orchestra.

280-346.

C'est à ce moment que, dans le coin de droite où est blotti le chœur, le premier parastate se tourne vers les siens, en disant à mi-voix :

Οὗτος αὐτός ἐστιν οὗτος·
βάλλε, βάλλε, βάλλε, βάλλε.

Et le second un peu plus fort :

Παῖε πᾶς τὸν μιαρόν·
οὐ βαλεῖς ; οὐ βαλεῖς ;

Ce sont deux dimètres trochaïques suivis de deux dimètres péoniques. Les parastates posent ainsi les deux motifs rythmiques de la scène : trochées et péons. Avec ces premiers péons, le chœur tout entier s'ébranle et commence son mouvement de danse menaçante dans la direction de Dicéopolis en lançant quelques pierres.

1. Il n'est nullement nécessaire de supposer un changement de lieu. Dicéopolis a fait la paix avec Lacédémone. Il se considère comme rentré dans son dème (cf. 267) et il célèbre *ses* Διονύσια κατ' ἀγρούς dans la ville, comme il tiendra *son* marché (719) sur la Pnyx. Si Dicéopolis était à Acharnes, le chœur n'irait pas l'y chercher : la campagne est déserte et personne ne s'éloigne d'Athènes.

2. Ce chant est iambique : *deux systèmes, trois trimètres* suivis d'un court *système, une dipodie, trois trimètres*. La seule particularité métrique, c'est que les systèmes (sauf le premier) ne sont pas terminés par une catalexe. L'intention du poète (s'il y en a une) nous échappe.

Épouvante générale. La procession se disperse. La canéphore, poussant des cris aigus, rentre dans la maison et laisse choir sa corbeille. Xanthias la suit, phallos baissé. Dicéopolis tombe sur les genoux, pressant sa marmite contre son cœur et la garantissant de ses bras et de son dos. En même temps, il pousse un cri de désespoir et d'appel au dieu châtieur de monstres :

Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.

C'est un tétramètre trochaïque : l'acteur, pendant toute la strophe (284-301) déclamera, tandis que le chœur chantera, accentuant ainsi le contraste plaisant qui existe entre les réflexions vulgaires, mais sensées, de Dicéopolis et la violence toute lyrique des Acharniens :

284.	Dicéopolis :	1 *tétramètre trochaïque.*
285.	Le chœur :	1 *pentapodie anapestique.*
286.	Dicéopolis :	1 *tétramètre trochaïque.*
289-293.	Le chœur :	3 *tétrapodies péoniques.*
294.	Dicéopolis :	1 *tétramètre trochaïque.*
295.	Le chœur :	1 *pentapodie péonique.*
296.	Dicéopolis :	1 *tétramètre trochaïque.*
297-301.	Le chœur :	3 *tétrapodies péoniques.*

La strophe est donc composée de deux parties symétriques. La première mène le chœur jusqu'à Dicéopolis, au milieu de l'orchestra. La seconde le conduit avec Dicéopolis, qu'il enveloppe de sa danse entêtée, jusqu'à l'autre extrémité de l'orchestra, à gauche, ce qui est nécessaire pour permettre le mouvement de retour du chœur dans l'antistrophe [1].

Un seul élément diffère dans les deux parties de la strophe : une pentapodie anapestique répond à une pentapodie péonique [2]. Le rythme général de la strophe étant péonique, les anapestes répondent sans doute à une intention du poète. Remarquons qu'aucune substitution n'est admise dans ce vers (et le rythme anapestique est

1. Cf. 346.
2. M. Zielinski en conclut qu'il faut scander ces anapestes comme des péons !

celui qui en admet le plus), remarquons surtout que la forme pentapodique ne se retrouve nulle part ailleurs, et nous entreverrons alors un jeu de scène facile à imaginer : d'un mouvement automatique, bien mesuré, comme des soldats rythmant leur marche sur une *embatérie* guerrière, les vingt-quatre vieillards, le bras levé, se portent en cinq larges enjambées vers Dicéopolis. Arrivés près de lui, ils l'entourent, le pressent et le poussent vers la gauche au milieu de leurs danses bruyantes.

Dicéopolis est ainsi acculé au mur de sa maison. Chant et danses cessent. Un semblant de discussion commence sur le rythme adopté par Dicéopolis dès le début de la scène, le tétramètre trochaïque. Toute la scène est rapide, pressante : ce ne sont pas des arguments qui s'échangent, mais des menaces, des défis, des protestations, des injures ; et bientôt le coryphée, exaspéré, commence à remplir de pierres son manteau (v. 319 ; cf. 343). Dicéopolis, effaré, va d'un choreute à un autre, suppliant qu'on l'écoute. Soudain une idée lui traverse l'esprit : il entre chez lui en s'écriant : « Je me vengerai », et en ressort presque aussitôt chargé d'un panier à charbon. Il s'enfuit au milieu de l'orchestra, prend un couteau dans la corbeille laissée à terre par sa fille et, dans une attitude tragique, le lève sur le panier, en prononçant le vers 335 :

Ὡς ἀποκτενῶ· κέκραχθ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ ἀκούσομαι.

Nous avons ici le type le plus frappant qui soit dans le théâtre antique d'une *scène à renversement*. Cinq larges enjambées portent d'un mouvement automatique les vieillards vers Dicéopolis, tandis que cette plainte grotesque sort de leurs bouches épouvantées :

Ἀπολεῖς ἄρ' ὁμήλικα τόνδε φιλανθρακέα ;

Et de nouveau ils entourent Dicéopolis, le pressent et le conduisent vers la droite de l'orchestra[1].

Évidemment, il y a là une parodie ; mais de quelle tragédie ? nulle réponse ne peut être précise. Il est possible qu'il y eût dans le *Télèphe*

1. Cf. 346 : ὡς ὅδε γε σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται.

quelque scène analogue[1]. On peut aussi songer à l'*Andromaque*[2], où Ménélas se sert d'Astyanax comme d'un otage et contraint ainsi Andromaque à abandonner la statue près de laquelle elle a cherché un asile. Mais il est encore plus probable qu'Aristophane cherche simplement ici à ridiculiser un procédé de pathétique artificiel dont les poètes tragiques avaient sans doute abusé, puisque nous le retrouvons deux fois[3] dans les seules tragédies d'Euripide qui nous ont été conservées.

347-495.

Un silence. La farce est finie : une autre comédie commence. Le ton en est donné par deux couplets de Dicéopolis, suivi chacun d'une strophe dochmiaque[4]. Nous sortons de la parodie bouffonne pour entrer dans une scène de parodie littéraire, moins grosse et moins bruyante.

Dicéopolis jette le panier de charbon, secoue la poussière noire dont il est couvert et, d'un ton plus calme, tandis que choreutes et acteur regagnent peu à peu le milieu de l'orchestra, il renouvelle son défi de plaider, la tête sur le billot, la cause de Sparte.

Quelle est l'origine de cette fantaisie? Dans le *Télèphe* d'Euripide, Télèphe, entendant les chefs grecs donner tous les torts aux Troyens et à leurs alliés, ne pouvait contenir son indignation et s'écriait en face d'Agamemnon : « Non, quand bien même un homme serait là, la hache à la main, prêt à la laisser retomber sur ma tête, non, je ne me tairai pas, alors que je puis vous répondre par le langage de la justice[5]. » Aristophane, par un procédé familier aux comiques[6]

1. Il est assez curieux en effet que la même parodie se retrouve dans les *Thesmophories* (689 sqq.), qui sont aussi imitées du *Télèphe*. Cf. Hygin. *fab.* 101.

2. L'*Andromaque* doit être antérieure aux *Acharniens*, car la scholie du v. 445 la place ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου.

3. *Andromaque* et *Oreste*.

4. Dochmiaques, suivis de deux trimètres iambiques. La structure de la strophe n'est pas sans analogie avec certaines strophes de Cassandre dans l'*Agamemnon* (cf. 1090-1092). La ressemblance est certainement voulue. L'idée de « tête sur le billot », le mot même de ἐπίξηνον (cf. *Ag.* 1277) rappellent aux spectateurs la scène célèbre d'Eschyle. L'identité du rythme précise le souvenir.

5. Fr. 706.

6. Il avait employé déjà ce procédé dans les *Babyloniens* : faisant allusion à quelque

comme aux caricaturistes, a pris à la lettre et *réalisé* scéniquement une formule oratoire. Dicéopolis parlera la tête sur le billot ; et, pour que la parodie n'échappe à personne, Aristophane conduit son personnage chez Euripide, à qui il empruntera les vêtements mêmes de Télèphe.

Dicéopolis frappe donc à la porte d'Euripide. Le poète travaille étendu sur son lit[1]. Il ne veut donc pas se lever et descendre vers Dicéopolis ; mais l'eccyclème, dont il a tant usé dans ses tragédies, lui rendra le service, en tournant sur lui-même, de le présenter au public et à celui qui le sollicite, sans qu'il ait à bouger. Dicéopolis lui expose ses demandes. Euripide lui fait jeter successivement par son esclave tous les oripeaux de Télèphe. Quand il ferme enfin la porte au trop indiscret quémandeur, Dicéopolis est un véritable Télèphe, et, son nouvel attirail le remplissant d'inspiration tragique, il gagne lentement le milieu de l'orchestra en dialoguant avec son cœur, tandis que les choreutes, pleins d'admiration, le saluent d'une strophe iambo-dochmiaque.

496-556.

Le long plaidoyer que commence alors Dicéopolis trahit son origine et par l'attirail dans lequel l'acteur le récite, et par les citations dont il est plein, et par l'analogie qu'il présente avec le plaidoyer analogue de Mnésiloque dans les *Thesmophories*[2] : nous avons là une parodie du discours de Télèphe plaidant sa propre cause devant les chefs des Grecs sous un déguisement de mendiant. A quelle intention répond cette parodie ? Il faut pour le comprendre se rappeler la date des *Acharniens*.

mésaventure de Cléon condamné à une amende ou forcé de restituer quelque somme indûment perçue, il l'avait représenté « crachant » cinq talents : cf. *Ach.* 6. ἐξήμεσεν. Je suis convaincu que le mot n'est pas une simple métaphore.

1. Un grand nombre d'éditeurs entendent par ἀναβάδην qu'Euripide est ou suspendu dans les airs, comme Socrate, ou perché sur son toit. Mais le mot s'applique toujours à une posture négligée, et les exemples en sont assez nombreux pour qu'on ne puisse douter du sens. Quant à la signification de cette attitude d'Euripide, elle s'explique par un passage des *Thesmophories*, 149 sqq. Agathon y exprime l'idée que le poète doit conformer sa manière de vivre à celle de ses personnages : Euripide qui ne crée que boiteux et mendiants passe ses journées étendu sur son lit, comme un éclopé, et couvert de guenilles, comme un gueux.

2. Cf. Van de Sande Bakhuyzen, *De parodia in comœdiis Aristophanis*, p. 19 sqq.

Jamais les esprits n'avaient été plus surexcités à Athènes qu'en 425. La guerre durait déjà depuis six ans et l'opiniâtreté des Athéniens se nourrissait également des succès et des revers. Leurs souffrances avaient été grandes, il est vrai, dans les premiers mois de la lutte; l'Attique avait été ravagée par les Lacédémoniens. Mais les Athéniens en avaient éprouvé plus de dépit que de lassitude. Ils avaient supporté avec une obstination soutenue d'esprit et même de gaîté les maux inévitables de la guerre. Puis l'exaspération des deux partis s'était traduite par d'effroyables cruautés : des massacres avaient ensanglanté Mitylène, Platées, Corcyre. Enfin, la sixième année de la guerre venait de se terminer par une sanglante défaite infligée aux Spartiates près d'Argos Amphilochicon. L'orgueil d'une victoire récente joint à la colère qu'ils éprouvaient de voir l'Attique sans cesse envahie, tout entraînait les Athéniens dans une guerre à outrance.

Il s'agissait donc pour Aristophane de leur montrer que l'amour-propre national n'était pas engagé dans cette guerre où les poussait un intraitable entêtement. Ce n'est point la cité, ce sont de faux citoyens, presque des étrangers, qui seuls en ont été les instigateurs, et cela sous les prétextes les plus futiles : pour quelques gousses d'ail mégarien, pour deux courtisanes enlevées une nuit par des jeunes gens ivres, voilà la Grèce à feu et à sang! Mais comment faire entendre de pareilles idées à un public susceptible, nerveux, dont l'éloge et la critique, les discours des démagogues et l'opposition des aristocrates, entretenaient également l'obstination belliqueuse? En les lui présentant sous la forme la plus bouffonne, celle dont un public ne peut se froisser, dont il doit rire pour paraître au-dessus de pareilles billevesées, mais qu'il écoute tout de même et dont il fait inconsciemment son profit, car on ne conserve guère de respect profond pour des sentiments dont on a ri une fois franchement. Or, rien ne répond mieux à ces conditions que la parodie. L'attention du spectateur qui écoute une parodie se divise et se porte à la fois vers le souvenir du modèle et vers l'imprévu de la nouvelle forme qu'il a revêtue. Ainsi retenue par ces deux liens à la fois, elle n'a plus assez de liberté pour examiner le fond des choses : elle est la prisonnière du poète qui trouve alors le moyen de se faire entendre sans soulever la colère ni même la contradiction.

557-625.

Le second demi-chœur se déclare convaincu, mais le premier conserve toute sa colère et la tourne contre les vieillards qui trahissent la cause du patriotisme. Les choreutes en viennent aux mains : les pacifiques prennent à bras-le-corps les belliqueux, qui poussent un appel de détresse[1] vers leur chef Lamachos. Aussitôt celui-ci apparaît à sa porte, coiffé d'un casque ridicule, d'un bouclier orné d'une tête de Méduse, et il se campe sur son seuil dans une pose de matamore, en demandant : « Qui donc a réveillé la Gorgone endormie sur mon bouclier ? »

Le début de la scène qui suit est de la pure bouffonnerie. Dicéopolis fait d'abord poser à Lamachos son bouclier, lui enlève son casque[2], lui demande de lui tenir la tête pour l'aider à vomir, et, quand Lamachos est enfin au milieu de l'orchestra, décontenancé, ahuri, sans casque ni bouclier, Dicéopolis se redresse, oppose ce mercenaire grotesque aux vrais citoyens d'Athènes, à lui-même, aux vieillards du chœur : ont-ils, eux, jamais eu part aux fonctions rémunératrices de la cité ? Non : tout est pour les étrangers à Athènes ; c'est pour eux, c'est pour leur fournir honneur et argent que la guerre ravage l'Attique. Aristophane ne le fait pas dire à Dicéopolis, mais à Lamachos lui-même sous la forme naïve d'un serment déclamatoire de haine éternelle au Péloponnèse[3]. Dicéopolis répond en proclamant la paix et l'ouverture de son marché. Les deux acteurs rentrent chacun dans sa maison.

Cette scène n'est donc que la réalisation scénique de l'idée essentielle du discours qui l'avait précédée : Athènes fait la guerre dans l'intérêt de quelques-uns, et ceux-ci ne sont même pas des citoyens. Dans les autres pièces, la thèse sera exposée dans une véritable discussion à longs développements précis et bien ordonnés. Ici, au contraire, le poète a mis son idée en œuvre dans une longue parodie et dans un tableau bouffon. Il ne pouvait faire autrement. Un ἀγών

1. Strophe iambo-dochmiaque.
2. Cf. 584 : Lamachos est obligé de quitter son casque pour en détacher la plume que lui demande Dicéopolis.
3. Cf. *Lys.* 608-613 : la première partie de la comédie est de même terminée, avant la parabase, par deux tristiques du Proboulos et de Lysistrata.

régulier sur ce thème eût blessé profondément le peuple d'Athènes et condamné la pièce. Discuter sérieusement et longuement la question de la paix (comme le sera, par exemple, la question des juges, dans les *Guêpes*), c'eût été réveiller le sentiment patriotique exaspéré par l'invasion et les échecs, c'eût été donner le signal de nouvelles manifestations de colère et d'orgueil populaires, c'eût été faire œuvre de démagogue provocateur.

Le groupe de scènes qui s'étend entre la parodos et la parabase se présente donc ainsi :

242-279. Scène en *trimètres*.

280-283. Prélude lyrique.
284-301. Strophe (dialogue lyrique et mélodramatique).
302-334. Scène en *tétramètres trochaïques*.
335-346. Antistrophe.

347-357. Couplet en *trimètres*.
358-365. Strophe *dochmiaque*.
366-384. Couplet en *trimètres*.
385-392. Antistrophe *dochmiaque*.

393-489. Scène en *trimètres*.

490-495. Strophe *dochmiaque*.
496-565. Discours et dialogue en *trimètres*.
566-571. Strophe *dochmiaque*.
572-625. Dialogue en *trimètres*.

Mais ce n'est pas la forme seule de ces scènes qu'il convient d'analyser, c'est aussi leur fond. Or, deux d'entre elles sont des scènes capitales qui marquent des moments importants de l'action : c'est la *scène de bataille* dans laquelle Dicéopolis parvient à se faire écouter des Acharniens, et c'est la *scène de débat* dans laquelle il parvient à les convaincre. Nous retrouverons ces deux scènes dans presque toutes les autres comédies d'Aristophane. Les *Guêpes* nous présenteront même la scène de bataille sous cette forme si curieuse de scène à renversement qu'elle revêt ici. La structure de la scène de débat est au contraire particulière aux *Acharniens*. Nous en avons montré plus haut la raison : l'impossibilité où se trouvait le poète d'instituer un véritable

débat sur la guerre devant le public athénien. La nature de la scène n'en est pas moins hors de doute. Elle est attestée par son sujet même, qui est celui de tout ἀγών : l'exposé et la discussion de la thèse. Elle est attestée même par certains détails de sa structure : la division en deux parties commençant chacune par une strophe dochmiaque, et surtout la conclusion, deux tristiques qui se répondent et que les deux adversaires se lancent l'un à l'autre comme des défis ; or, c'est de la même façon que se termine, dans *Lysistrata* (608 sqq.), un ἀγών authentique entre tous.

Quant aux autres scènes, ce ne sont toutes que des *introductions* aux grandes scènes de bataille et de débat. Nous les retrouverons aussi dans les autres comédies, jamais cependant en aussi grand nombre. Dans les *Acharniens*, en effet, bataille et débat ont besoin d'être préparés. Si Dicéopolis engageait la lutte avec les vieillards d'Acharnes au moment où il vient de recevoir la fiole de paix, le combat aurait quelque chose de trop âpre, car l'enjeu en serait sérieux, et plus d'un spectateur peut-être souhaiterait la victoire des Acharniens. Mais s'il est attaqué brusquement au moment où il conduit une procession grotesque, s'il cherche à défendre d'abord, non sa vie, mais une marmite de légumes, s'il vient à bout de ses adversaires par un artifice de bouffon, il n'est plus un ennemi dont on souhaite la défaite, mais un fantoche joyeux et avisé dont la victoire est le triomphe de l'esprit et de la bonne humeur sur l'inquiétude soupçonneuse : de là cette procession et cette chanson phalliques qui semblent d'abord inutiles. Si Dicéopolis, après ce premier succès, entamait aussitôt son plaidoyer en faveur de Lacédémone dans son costume de paysan athénien, l'impression comique de la scène précédente s'effacerait vite, et on ne verrait plus en lui que le porte-parole d'un parti détesté d'Athènes : mais s'il parle, couvert de haillons euripidéens, en mêlant à son plaidoyer des lambeaux du discours de Télèphe, les spectateurs pourraient-ils s'indigner des idées qu'il défend, alors qu'ils rient des parodies dans lesquelles il les enveloppe ? De là deux scènes d'introduction à l'ἀγών qui, toutes deux, ont le même objet : entourer l'ἀγών d'un décor burlesque. La première sous la forme d'une syzygie (347-392) donne le ton à cette partie de la pièce : des couplets iambiques sonores et oratoires alternent avec

des strophes dochmiaques et le seul emploi de ce rythme suffit à nous avertir que le poète va suivre un modèle tragique. Dicéopolis expose en effet le thème comique tiré du *Télèphe* : le discours prononcé sous la hache. La longue scène qui suit souligne la parodie en la réalisant de façon concrète : Dicéopolis revêt un à un tous les vêtements de Télèphe. Le prologue burlesque est achevé : l'ἀγών peut commencer.

626-718. Parabase.

626-627. Κομμάτιον, 2 *tétramètres anapestiques* : le chœur se déclare convaincu ; il se rend aux raisons de Dicéopolis.

628-664. Παράβασις et πνῖγος. Le poète se défend d'outrager les Athéniens. Il ne cherche qu'à les conseiller au mieux de leurs intérêts. Il jette à Cléon un défi (parodié d'Euripide) : le Bon Droit sera son allié.

665-675. Ὠιδή, *strophe péonique*. Invocation à la muse d'Acharnes, hardie et enflammée.

676-691. Ἐπίρρημα. Plainte des vieillards, anciens soldats de Marathon, dépouillés par les artifices juridiques du parti au pouvoir.

692-701. Ἀντῳδή. Appel à la conscience publique : convient-il que de vieux serviteurs de la cité ne soient qu'une proie offerte à quelques étrangers ?

702-718. Ἀντεπίρρημα. Peinture d'un vieillard ahuri et impuissant en face d'un avocat public jeune, retors et éloquent.

L'intention du poète dans toute cette parabase est assez apparente. Il veut montrer les citoyens opprimés par une minorité, par un parti tout entier composé d'hommes nouveaux. Il affecte donc le ton de l'indignation. Mais c'est une indignation assez superficielle, toute politique, et, malgré l'invocation à la muse d'Acharnes, on sent là plus de malice et de verve jeune que de hardiesse, d'âpreté et de violence. Aristophane observe même une réelle prudence dans les attaques, et son dernier vœu : « Qu'on oppose désormais des vieillards aux vieillards, des jeunes gens aux jeunes gens ! » restreint singulièrement la portée de toutes ses plaintes. Il semblait d'abord protester contre des illégalités, des vexations odieuses ; il ne parle plus maintenant que d'une question de forme. Là, comme dans toute la comédie,

on voit bien que le poète comprend le danger de son rôle et tient à ne pas déchaîner d'orage.

Dicéopolis a donc gagné son procès devant le chœur et devant le public. Il a conquis la paix et il peut jouir de cette paix sans que les Athéniens trouvent désormais ce spectacle révoltant. Aristophane y mettra d'ailleurs tant de gaîté, d'invraisemblance bouffonne, qu'il est impossible de prendre la farce au sérieux. Il se contentera de nous montrer en une succession de tableaux plaisants le bonheur de Dicéopolis « délivré des soucis et des Lamachos ».

Ces tableaux sont gradués en mouvement et en étendue. Les premières scènes sont plus longues et plus fines, les dernières plus rapides et plus scéniques. Il y a là une sorte de *crescendo* qui aboutit à la cérémonie burlesque par laquelle se termine la comédie.

719-970.

D'abord deux scènes symétriques. Dicéopolis a installé son marché en pleine Pnyx devant sa maison[1]. Successivement un Mégarien et un Béotien viennent vendre dans cette nouvelle agora, l'un ses enfants, l'autre son gibier. A la fin de chaque marché, un sycophante surgit et dénonce les vendeurs comme faisant de la contrebande de guerre. Le premier sycophante est battu, l'autre est saisi, emballé dans de la paille comme une poterie et emporté en Béotie. Ce second dénouement, plus vif que le premier, est souligné par un changement de mètre. Les systèmes iambiques[2] succèdent aux trimètres, tandis que les acteurs, les choreutes, les figurants s'agitent autour du sycophante qui roule de main en main.

Les deux scènes sont séparées l'une de l'autre par un χορικόν[3] (836 sqq.). C'est, cette fois, une sorte de chanson satirique, à quatre couplets, qui ne se rattache à l'action que par un lien tout artificiel. Dicéopolis est sur *son* marché, dit le chœur : il y est donc seul

1. Cf. p. 18, n. 1.
2. Trois systèmes égaux (929-931 = 932-934 = 937-939). Le second système est séparé du troisième par deux dimètres catalectiques (935, 936). Aucun système n'est divisé entre deux ou plusieurs personnages.
3. Strophe iambique terminée par un prosodiaque logaédique catalectique.

maître et il sera ainsi à l'abri de tous les sycophantes, de tous les démagogues, de tous les ivrognes, de tous les déclassés qui encombrent l'agora d'Athènes. Chaque couplet répond à une série de fâcheux différente. C'est une énumération burlesque et rapide de noms bien connus du public et comiques par eux-mêmes, car une longue tradition de plaisanteries de théâtre s'attache à eux. Chaque demi-chœur, à son tour, reprend vivement l'énumération, comme s'il craignait que l'autre la laissât incomplète. C'est ce que traduit le début uniforme de chaque strophe : οὐδέ...[1].

Pour que Lamachos et l'antithèse qui est le sujet même de la pièce ne soient pas oubliés, et, en même temps, pour ménager à Dicéopolis une sortie brillante et vraisemblable, Aristophane termine cette partie de la comédie par une courte scène rapide, mais significative. L'esclave de Lamachos sort brusquement de la maison de son maître et vient mendier pour celui-ci l'anguille vendue par le Béotien. Dicéopolis le renvoie avec insolence et, chargé de volailles[2], rentre triomphant dans sa maison.

971-999. Seconde parabase.

971-987. Ὠιδή[3].

988-999. Ἀντῳδή.

La strophe et l'antistrophe sont toutes deux conçues et développées d'après le même procédé allégorique[4]. Dans la première, le chœur maudit la Guerre, Πόλεμος, qu'il souhaite ne jamais voir assise à sa table. Dans la seconde, il invoque la Conciliation, Διαλλαγή, à laquelle il espère s'unir un jour.

1000-1149.

Un héraut accourt par la droite et proclame la récompense promise au meilleur buveur. Dicéopolis sort avec ses esclaves, fait appor-

1. Remarquez particulièrement, au commencement de la quatrième strophe, l'accumulation des particules οὐδ' αὖθις αὖ...

2. Cf. 970 : ὑπαὶ πτερύγων κιχλᾶν καὶ κοψίχων.

3. Strophe péonique (hexapodies et tétrapodies) ; mais le dernier vers est un tétramètre trochaïque. Cf. *Guêp.* 1275 sqq.

4. Nous retrouverons quelque chose d'analogue dans les *Oiseaux*, 1470 sqq.

ter foyer, broche, gibier sur son seuil. Courte scène de cuisine[1]. A ce moment, un laboureur vient implorer Dicéopolis : il supplie qu'on lui donne quelques gouttes de paix. On le renvoie avec un refus. Nouvelle scène de cuisine. Un paranymphe vient transmettre à Dicéopolis un souhait étrange de jeune mariée. On le renvoie satisfait. — Les deux scènes sont absolument symétriques, composées d'un nombre de vers à peu près égal et précédées toutes deux des mêmes systèmes iambiques.

Comme les deux scènes précédentes, elles sont suivies d'une scène qui ramène l'attention sur Lamachos. Deux messagers entrent en courant. L'un appelle Lamachos aux avant-postes, de la part des stratèges. L'autre invite Dicéopolis à dîner, de la part du prêtre de Dionysos. Aussitôt les deux acteurs commencent leurs préparatifs, chacun devant la porte de sa maison, en s'interpellant, en se lançant des allusions malveillantes l'un à l'autre. Enfin ils sortent. Chacun est suivi d'un esclave. Celui de Lamachos porte un bouclier, celui de Dicéopolis une corbeille de victuailles. Dicéopolis prend la *parodos* de droite, Lamachos celle de gauche : ils se croisent donc au milieu de l'orchestra. Le coryphée accompagne leur sortie d'un adieu plaisant qui souligne l'antithèse de leurs deux vies[2].

1150-1173. Χορικόν[3].

Il est entièrement en dehors de l'action. C'est une chanson satirique contre le chorège des dernières Lénéennes qui s'est montré ladre à l'égard des choreutes. Chaque demi-chœur tour à tour l'accable sous une malédiction fantaisiste.

1174-1234. Exodos.

Un guerrier entre en courant par la gauche. Il vient nous apprendre que Lamachos est blessé... au pied : il s'est fait une entorse en fuyant. Ce court récit est tout entier une parodie du style tragique.

1. Systèmes iambiques groupés d'une façon palinodique : α, β, β', α' (1008-1010 = 1015-1017 ; 1011-1012 = 1013-1014).
2. Système anapestique assez semblable d'allure au κομμάτιον de certaines parabases : cf. *Cav.* 498 sqq.
3. Strophe choriambo-iambique.

A peine est-il achevé que Lamachos apparaît à la rampe de gauche, soutenu par des soldats. Son entrée rappelle aussi plus d'une entrée tragique de héros blessé, Héraklès, Œdipe, Hippolyte. Il chante, et le mètre même, par l'accumulation des brèves, évoque le souvenir d'Euripide. Au même moment, Dicéopolis se montre à la rampe de droite, titubant, soutenu par deux courtisanes, et son chant répond [1] à celui de Lamachos.

Lamachos chancelant fait quelques pas. Dicéopolis s'avance de son côté. Ils se heurtent [2]. Dicéopolis, avec un attendrissement d'ivrogne, tombe dans les bras de Lamachos et l'embrasse : Lamachos le mord [3]. Tous deux reprennent alors leur marche chancelante. Gémissants ou joyeux leurs chants se répondent. Ils atteignent ainsi leurs maisons. Mais, sur le seuil, Lamachos se refuse à rentrer chez lui ; il veut qu'on le porte chez le médecin public, Pittalos. Dicéopolis, de son côté, veut qu'on le conduise à l'archonte roi, pour qu'il reçoive de ses mains le prix du concours bachique.

Le chant cesse, parce que la symétrie des jeux de scène va être rompue [4]. Lamachos sort par la droite en montrant à tous sa plaie. Dicéopolis montre au chœur son outre vide. Puis il boit encore et, enfin, sort en élevant au-dessus de sa tête l'outre victorieuse. Le chœur le suit en chantant le τήνελλα καλλίνικος.

L'ensemble de cette exodos se présente donc sous la forme suivante :

1190-1202, une *strophe iambique* chantée par chacun des deux personnages à son entrée dans l'orchestra.

1203-1225, un *dialogue lyrique* [5], accompagnant leur marche en avant, leur rencontre, leur arrivée chacun devant la porte de sa maison.

1226-1231, un *dialogue mélodramatique* [6], accompagnant la sortie de Lamachos, puis celle de Dicéopolis.

1. Il y a correspondance pour le ton et le rythme, mais non pas pour le mètre : Lamachos chante une hexapodie iambique de plus que Dicéopolis.

2. Le mot ξυμβολῆς (1210) est à double sens.

3. Je ne puis accepter l'explication de M. van Leeuwen pour tout ce passage.

4. Il faut que les acteurs sortent tous deux par la *parodos* de droite, qui est le chemin de la ville, et ils ne peuvent sortir ensemble : le poète est donc bien forcé de rompre la symétrie.

5. Iambes et choriambes ; quelques crétiques.

6. Tétramètres iambiques.

1232-1235, un *système iambique* qui clôt la pièce et marque la sortie du chœur.

Ainsi, toute cette seconde partie des *Acharniens* est faite du développement, de deux thèmes qui s'entrelacent : Dicéopolis et les Grecs, Dicéopolis et Lamachos. Le premier est développé dans deux couples de scènes parallèles groupées autour de la seconde parabase : le second dans deux scènes isolées qui viennent successivement terminer chacune des couples précédentes, comme, dans une triade lyrique, l'épode succède à la strophe et à l'antistrophe. L'exodos reprend et développe une dernière fois le second thème et lui donne sa forme la plus concrète et la plus frappante. L'ensemble peut donc se résumer dans le tableau suivant :

719-728.	Introduction.
729-835.	Dicéopolis et le Mégarien.
836-859.	*Choricon satirique.*
860-951.	Dicéopolis et le Béotien.
952-970.	Dicéopolis et Lamachos.
971-999.	*Seconde parabase.*
1000-1007.	Introduction.
1008-1017.	Dicéopolis et le laboureur.
1018-1036.	Systèmes iambiques.
1037-1046.	Dicéopolis et la jeune mariée.
1047-1068.	Antisystèmes.
1069-1142.	Dicéopolis et Lamachos.
1143-1173.	*Choricon satirique.*
1174-1234.	Exodos (récit iambique, ensemble lyrique).

Les *Acharniens* se composent donc de deux parties très différentes séparées par la parabase. La première comprend essentiellement un prologue, une parodos, une scène de bataille, une scène de débat. La seconde est faite de deux triades de scènes iambiques groupées autour de la parabase. Cette structure ne se distingue de celle des autres pièces d'Aristophane que par la forme très particulière de la scène de débat et par le nombre inaccoutumé des scènes iambiques

intercalées entre les grandes scènes de bataille et de débat. Nous avons expliqué plus haut à quoi tenaient ces particularités. Les *Acharniens* ne pouvaient avoir d'ἀγών régulier, parce que tout ἀγών a au moins une apparence de discussion sérieuse et qu'il était impossible cette fois au poète d'exprimer sa pensée sous une forme sérieuse. Les scènes iambiques qui servent d'introductions à la bataille et au débat répondent au même objet : toutes sont des tableaux bouffons destinés à forcer le rire d'un public défiant qui a horreur de la cause plaidée par le poète. Ce sont de véritables *précautions oratoires*. Elles s'expliquent donc sans peine dans une pièce où la thèse était si difficile à soutenir qu'Aristophane, pour obtenir seulement qu'on l'écoutât jusqu'au bout, a dû la dissimuler sous d'invraisemblables bouffonneries.

LES CAVALIERS[1]

Au fond de l'orchestra se dresse la maison de Démos. Devant la porte s'étend la Pnyx[2].

1-241. Prologue.

Un esclave sort de la maison en gémissant, en jurant, en se frottant les côtes ; il appelle la malédiction des dieux sur le favori du jour qui l'a fait rouer de coups. Un second esclave sort derrière lui, gémissant, jurant, maudissant le Paphlagonien en termes presque identiques. Ils se rejoignent et entonnent une sorte de *commos* burlesque et geignard en imitant la plainte de deux flûtes jouant à l'unisson[3].

Ceci est le procédé ordinaire d'Aristophane pour capter, dès le début de sa pièce, l'attention du spectateur par un *tableau* insolite et plaisant. Après quoi, il lui reste à commencer la véritable *exposition* de la comédie en faisant connaître la personnalité des acteurs. Celle-ci est peut-être déjà indiquée par les masques, qui peuvent reproduire, dans une certaine mesure, les traits de Nicias et de Démosthène. Mais elle se révèle d'elle-même avec plus d'évidence encore dans le dialogue qui suit. Deux mots significatifs (v. 14 et v. 17) trahissent Nicias[4].

1. Représentés aux Lénéennes de l'année 424. Ils obtinrent le premier rang.
2. Cf. p. 14.
3. Pour le sens du mot ξυναυλία, cf. Suidas, s. v.
4. Il faut évidemment distribuer les vers entre les acteurs, de façon à laisser à Nicias les mots qui révèlent le μελλονικιῶντα. On peut lire par exemple avec Bergk pour les vers 13 et suiv. : ΝΙΚΙΑΣ. Τίς οὖν γένοιτ' ἄν ; ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ. Λέγε σύ. ΝΙΚΙΑΣ. Σὺ μὲν οὖν μοι λέγε | ἵνα μὴ μάχωμαι.

Démosthène se fera reconnaître par une allusion à l'affaire de Pylos (v. 54 sq.).

A ce premier dialogue succède un *récit* (40-72). Démosthène se tourne vers le public et s'adressant directement aux spectateurs leur expose le sujet de la pièce. C'est là le véritable *prologue*, celui que nous retrouverons, plus ou moins déformé, dans la plupart des pièces d'Aristophane. Il semble être un souvenir des premiers temps de la comédie, où l'acteur devait annoncer aux spectateurs le titre et le sujet de la pièce qu'il allait jouer, comme le font encore aujourd'hui nos forains. En même temps, il rappelle le prologue tragique et plus particulièrement le prologue d'Euripide, dont il a l'allure aisée, la diction à la fois brillante et simple.

Ce *récit-prologue* terminé, un nouveau dialogue s'engage entre Démosthène et Nicias (73-145). Démosthène, qui est l'homme d'invention et de décision, envoie son compagnon chercher du vin : le vin lui ouvrira l'esprit. Après le vin il lui faut les oracles du Paphlagonien. Par deux fois le même jeu de scène se renouvelle, divisant en deux parties à peu près égales cette scène d'exposition [1] : Nicias entre timidement dans la maison de Démos et en sort le visage anxieux, tremblant de tous ses membres, portant d'abord une amphore pleine, ensuite l'oracle cher à Cléon, celui dont il ne se sépare jamais. Démosthène lit le précieux document : Cléon doit être renversé par un marchand de saucisses. Il ne s'agit donc que d'en trouver un. Et voilà Démosthène accompagné de Nicias qui se met à faire le tour de l'orchestra en cherchant anxieusement de tous les côtés [2].

Alors, par la *parodos* de gauche, montant [3] de l'agora, le charcutier apparaît portant son éventaire et ses saucisses. Les deux esclaves l'appellent à grands cris, courent à sa rencontre, le débarrassent de son fardeau. Puis, tandis que Nicias, toujours craintif, rentre dans la maison de Démos pour surveiller le Paphlagonien, Démosthène révèle à Agoracrite le sublime destin que lui réservent les dieux. Cette scène termine le prologue. Elle marque, comme la scène correspondante des

1. Cf. p. 16.
2. Cf. 146 : ζητῶμεν αὐτόν.
3. Le mot ἀνάβαινε (v. 149) n'a pas d'autre sens et n'implique nullement que Démosthène et Nicias soient sur une estrade, comme le veut M. Zacher (*Philol.* LV, 1896, p. 181 sqq).

Acharniens (175-203), le début de l'*action*. Elle pose le *thème* comique des *Cavaliers* : Cléon ne doit tomber que sous les attaques d'un homme semblable ou plutôt supérieur à lui dans tous les vices ; il sera frappé par ses propres armes. Et cela seul fait déjà prévoir ce que sera le mouvement général de la pièce. Puisque la victoire doit appartenir au « plus fort en gueule », la pièce entière ne sera qu'un *crescendo* ininterrompu de violence. Nous allons voir comment le poète a su graduer ce long *crescendo*.

Un cri de détresse de Nicias vient de retentir derrière la porte (234). Cléon apparaît. Il sort en furieux. Son visage est si repoussant[1], ses menaces si bruyantes que le charcutier prend peur et s'enfuit aussitôt, épouvanté, à l'autre extrémité de l'orchestra, du côté des spectateurs. Démosthène le suit en cherchant à le ramener au combat ; et, quand il arrive à la *parodos* de droite, il appelle les Cavaliers à son secours. Pour cet appel il recourt au rythme trochaïque, et aussitôt, sur ce même rythme, le chœur apparaît et envahit l'orchestra.

242-302. Parodos.

242-246.		Démosthène : 5 *tétram. trochaïques.*
247-254.	α.	Le chœur : 8 *tétram. troch.*
255-257.	β.	Cléon : 3 *tétram. troch.*
258-265.	α'.	Le chœur : 8 *tétram. troch.*
266-268.	β'.	Cléon : 3 *tétram. troch.*
269-283.		Le chœur, Cléon, Agoracrite, Démosthène : 15 *tétram.*
284-302.		Cléon, Agoracrite : *système trochaïque* (19 *éléments*).

Il y a dans cette parodos une division symétrique qui doit répondre à un jeu de scène. Par deux fois le chœur prononce huit tétramètres et Cléon réplique par trois tétramètres. Voici sans doute la raison de cette correspondance. Le premier demi-chœur entre d'abord seul et se précipite à la poursuite de Cléon. Celui-ci s'enfuit, fait le tour complet de l'orchestra et, au moment où il revient à la *parodos* de droite, il appelle à son secours les héliastes (v. 255-257). Au lieu des héliastes,

1. Cléon est si répugnant à voir que *nul fabricant de masques n'a eu le courage de le faire ressemblant* (230 sqq.).

c'est le second demi-chœur des Cavaliers qui apparaît[1]. Il charge, et Cléon de nouveau s'enfuit, jusqu'au moment où, recourant à un expédient grossier, il s'arrête et s'écrie : « Comment ! c'est vous qui me frappez, au moment même où j'allais proposer d'élever un monument à votre valeur ! » Les Cavaliers, stupéfaits d'une pareille hypocrisie, cessent leur poursuite. Cléon, à ce moment, est entre les demi-chœurs, au centre même de l'orchestra.

Il cherche à rompre le cercle de ses ennemis ; il tente de se glisser entre deux choreutes : ceux-ci le repoussent d'un coup de genou dans le ventre[2]. Il se redresse alors en menaçant et, de cette voix qui suffisait à bouleverser la cité[3], il se flatte de mettre le chœur en fuite par ses seuls cris. Mais les Cavaliers lui opposent le charcutier. Agoracrite s'avance, et encouragé par Démosthène, il répond à Cléon en hurlant plus fort encore. A pleine voix, sans respirer, les deux adversaires se lancent défi sur défi. Le dernier mot appartient à Cléon. Il se défend et lutte avec une inlassable énergie. Le chœur lui-même en laisse échapper un cri d'admiration indignée.

Cette dernière partie de la scène est un long système trochaïque, qui sert de πνῖγος aux tétramètres qui précèdent. Toutes les scènes de discussion des *Cavaliers* se termineront ainsi. Notre comédie est la pièce qui contient les systèmes les plus nombreux et surtout les plus longs de tout le théâtre grec. La raison en est facile à comprendre. Cléon et Agoracrite terminent chacune de leurs rencontres par un assaut d'invectives : ils s'insultent et se menacent à perdre haleine. Dans ce genre de lutte, la victoire est à celui qui ne laisse pas un instant de silence après l'insulte reçue, mais répond sans hésiter en criant plus fort. Or, c'est bien ce que traduit le *système*, qui ne permet aucun repos ni aucun ralentissement à la voix des acteurs jusqu'à la dernière syllabe. Mais, dans l'emploi de ce procédé un peu monotone en soi, Aristophane a su ingénieusement graduer ses effets. Dans cette première escarmouche entre Cléon et Agoracrite, Cléon reste vain-

1. Cf. 266 : ξυνεπίκεισθ' ὑμεῖς. Ces mots ne peuvent s'adresser qu'à de *nouveaux* adversaires. La division en deux demi-chœurs est prouvée par là même.

2. Cf. Sch. 273 : γαστρίζομαι δὲ εἶπεν ὡς πληγεὶς τῷ σκέλει.

3. Il convient de conserver au v. 274 le ὥσπερ des manuscrits. La correction ὅσπερ fausse le sens.

queur et c'est lui qui achève le système, sans que son adversaire trouve de réponse à lui faire. A la seconde et à la troisième passes, Cléon n'aura déjà plus le dernier mot : ce sera Démosthène (v. 375-381), puis le coryphée (453-456) qui viendront donner le coup de grâce au démagogue à demi vaincu par le charcutier. Enfin, dans la lutte finale, en présence de Démos, c'est Agoracrite qui, seul et par deux fois (v. 830-835 et 927-940), fermant la bouche à Cléon, l'accablera sous ses invectives triomphantes.

303-460.

La longue scène qui suit est une scène de bataille en forme d'ἀγών double :

303-313.	Ὠιδή A [1].
314-321.	Προεπίρρημα [2], 8 *tétram. troch.*
322-332.	Ὠιδή B [3].
333-334.	Καταχελευσμός, 2 *tétram. iamb.*
335-366.	Ἐπίρρημα, 32 *tétram. iamb.*
367-381.	Πνῖγος, *système iamb.* (15 *éléments*).
382-390.	Ἀντῳδή A'.
391-396.	Ἀντιπροεπίρρημα, 6 *tétram. troch.*
397-406.	Ἀντῳδή B'.
407-408.	Ἀντικαταχελευσμός, 2 *tétram. iamb.*
409-440.	Ἀντεπίρρημα, 32 *tétram. iamb.*
441-456.	Ἀντιπνῖγος, *système iamb.* (14 *éléments*) [4].
457-460.	Σφραγίς, 4 *tétram. iamb.*

Ὠιδή. — L'ᾠδή est divisée en deux parties. La première se termine par deux tétramètres trochaïques (312 sq.). Cléon [5], s'emparant de ce

1. Péons et trochées.
2. Je forge ce mot pour les besoins de la cause.
3. Péons (au v. 323, il faut supprimer τῶν), trochées, dactyles, iambes. — Remarquer l'élargissement de la période et la solennité du ton, quand interviennent les dactyles (328 sq.). De même dans l'antistrophe. Serait-ce une parodie?
4. Ce système est précédé d'un dimètre et d'un trimètre iambique : voyez l'explication que j'en propose p. 40. Cf. *Nuées*, 1085-1088.
5. Agoracrite dans l'ἀντιπροεπίρρημα (v. 391).

mètre, interrompt violemment le chœur (314). Agoracrite riposte (315-318), le coryphée le soutient (319 sqq.), et le chœur achève l'ᾠδή sur le ton d'une prophétie menaçante (322 sqq.).

Ἐπίρρημα. — Le coryphée donne alors la parole à son champion, à Agoracrite (333-334). On s'attend donc à ce que, d'après l'usage des ἀγῶνες, le charcutier prononce une sorte de réquisitoire contre Cléon. Et c'est, en effet, ce que semble annoncer le premier vers : Καὶ μὴν ἀκούσαθ' οἷός ἐστιν οὑτοσὶ πολίτης. Mais alors la cause serait entendue ; ce premier ἀγών terminé, la pièce elle-même paraîtrait achevée et le grand débat qui s'engagera plus tard devant Démos ne semblerait plus qu'une froide et inutile redite. En outre, il serait assez invraisemblable que Cléon se laissât accuser, au lieu d'accuser lui-même selon son habitude. C'est pourquoi l'ἀγών n'a pas ici le caractère ordonné qu'il aura ailleurs. Ce n'est pas un débat bien réglé entre trois personnages, l'un accusant, l'autre protestant par de brèves interruptions, le troisième coupant la discussion de réflexions plaisantes. Ce sera un *combat* véritable entre quatre acteurs, Cléon, Agoracrite, Démosthène et le coryphée. Chacun d'eux se jettera librement dans la mêlée. A peine Agoracrite a-t-il annoncé qu'il va confondre Cléon que celui-ci lui coupe la parole et prétend parler le premier. Le thème qui doit être celui de la première partie de l'ἀγών semble dès lors être : περὶ τοῦ πρότερος εἰπεῖν (v. 339). Il s'agit de savoir quel est le plus digne, c'est-à-dire le plus capable de *parler* (au sens où l'entendent les démagogues : cf. 344). Il n'y a pas d'autre moyen pour les deux adversaires de résoudre la question que de chercher à crier plus fort l'un que l'autre. Et c'est ainsi que la discussion finit par un assaut de menaces grossières dans lequel aucun des deux ennemis ne garde l'avantage, mais que Démosthène clôt par quelques vers burlesques dont la fantaisie même tempère un peu l'âpre violence des premières invectives.

Ἀντῳδή. — La vaillance d'Agoracrite arrache au chœur un cri d'admiration [1] (384-390). Cet éloge exalte le charcutier : c'est lui qui, cette fois, interrompt le chant du chœur, pour lancer un défi à

1. De même, c'était l'audace de Cléon qui, dans l'ᾠδή, lui faisait pousser un cri d'indignation (304 sqq.).

Cléon (391 sqq.). Cléon riposte (395 sq.). Le chœur répond en lui souhaitant une défaite définitive (397-406), et le coryphée traduit par une image précise et comique la joie qu'en auront tous les adversaires de Cléon[1] (407 sq.).

Ἀντεπίρρημα. — Cléon s'est senti vaincu dans la première passe : il a trouvé un homme aussi capable que lui de *gueuler*. Mais il le défie du moins de le surpasser en impudence, en canaillerie. Aussitôt le charcutier de vanter son enfance misérable et vicieuse, de conter ses débuts dans l'agora. Visiblement il prend l'avantage : Cléon ne répond plus que par de sottes menaces (429-431), d'absurdes accusations (435 sq.) ; il songe même à la corruption, et soudain, à demi voix, il propose à Agoracrite d'acheter son silence (439). Il y a, dans le mouvement jusque-là si vif de la scène, un instant de brusque arrêt. Démosthène, à voix basse, le souligne d'un mot (440 sq.) : « L'orage se calme. » Le mètre même reste suspendu (441). Mais Cléon s'est ressaisi. Il revient à sa vraie nature : il éclate en menaces. Agoracrite répond par des menaces. Et cette lutte de mots se termine cette fois par une véritable mêlée, au milieu de laquelle on ne distingue plus que la voix du coryphée qui sonne la charge (453 sqq.).

Σφραγίς. — Cléon est à terre : solennellement, le coryphée salue le triomphateur (457-460).

461-497.

Cléon est donc vaincu aux yeux du chœur. Mais le chœur ne représente qu'une minorité qui le haïssait, qui voulait le perdre. N'a-t-il pas encore le Conseil ? Il sort en annonçant qu'il court au Conseil dénoncer les conjurés. Agoracrite l'y suivra. Il dépose ses instruments et ses tripes. Démosthène le fait boire et manger[2] et accompagne son départ d'un dernier encouragement. — Cette scène en trimètres que

1. L'ἀντικατακελευσμός n'affecte pas la forme d'une exhortation, d'un ordre. C'est une plaisanterie, fortement soulignée par le passage du chant choral à la récitation individuelle (voyez un effet analogue dans la *Paix*, 1172). Le chœur vient de chanter : « J'entonnerai le Πῖνε, πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς. » Et le coryphée d'ajouter (*Parlé*) : « Et je m'imagine que le fils d'Ioulios, le vieil inspecteur des blés, en chantera un péan de joie ! » Il s'agit sans doute de quelque vieux fonctionnaire, ennemi personnel de Cléon, et dont les démêlés avec le démagogue étaient connus de toute la ville.

2. Voyez la παρεπιγραφή du vers 493

nous retrouverons, à peu près identique, avant toutes les parabases, est à la fois une conclusion et un prologue. Elle précise à la fois le résultat acquis et celui qui reste à atteindre. Au moment où les acteurs quittent l'orchestra et où la pièce s'interrompt, elle sert de trait d'union entre les deux moitiés de la comédie.

498-610. Parabase.

498-506. Κομμάτιον, *deux systèmes anapestiques* : adieu aux acteurs qui sortent, invitation aux spectateurs à écouter les anapestes. C'est le mode de composition le plus ordinaire de ce petit morceau[1].

507-550. Παράβασις et πνῖγος. Le poète expose les raisons qui l'ont empêché jusqu'ici de concourir sous son nom.

551-564. Ὠιδή[2]. Invocation à Poseidôn.

565-580. Ἐπίρρημα. Les Cavaliers rappellent la gloire militaire de leurs pères et réclament pour eux-mêmes, en échange des services qu'ils rendent à la cité en temps de guerre, le droit de mener une vie d'élégance et de luxe en temps de paix, sans exciter pour cela la malveillance et l'envie.

581-594. Ἀντῳδή. Invocation à Pallas.

595-610. Ἀντεπίρρημα. Les Cavaliers font l'éloge de leurs chevaux, compagnons de leurs récents exploits.

Ces quatre dernières parties présentent une réelle unité de ton : deux invocations solennelles et familières à la fois[3] aux divinités de l'Attique y alternent avec deux éloges détournés des Cavaliers par eux-mêmes, pleins de fierté et d'esprit.

611-690.

Agoracrite entre triomphant dans l'orchestra et, d'un vers, annonce sa victoire. Chant joyeux du chœur (616-623)[4]. Récit d'Agoracrite (624-682). Reprise du chant de triomphe (683-690).

1. Cf. *Nuées*, 510 sqq. ; *Guêp.* 1009 sqq.
2. Glyconiques (sauf 559-560 qui sont des asclépiades ; H. Weil y voit des ioniques mineurs : cf. *Études de littérature et de rythmique grecques*, p. 205).
3. On entrevoit un sourire derrière des expressions comme μειρακίων θ' ἅμιλλα | λαμπρυνομένων ἐν ἅρμασι | καὶ βαρυδαιμονούντων, ou comme Νίκην, ἣ χορικῶν ἐστιν ἑταίρα.
4. Trochées et péons.

Il était difficile au poète d'introduire dans sa comédie le Conseil lui-même. Chez nous, la représentation (nécessairement inexacte) d'une de nos assemblées parlementaires serait-elle possible? Serait-elle même plaisante? La chose est au moins douteuse. D'autre part, représenter le Conseil par un personnage allégorique, une femme, Βουλή, dont on eût vu le charcutier et le Paphlagonien se disputer les faveurs, c'eût été affaiblir par avance la force comique du personnage si vivant de Démos, en lui donnant un *double*, dépourvu probablement de vie et de vérité. Enfin, devant ce personnage même, il eût fallu faire jouer à Cléon et à Agoracrite exactement le même rôle que devant Démos. C'est pourquoi le poète a eu recours à un long récit, dans lequel il a mis d'ailleurs toute sa verve et tout son esprit, et, bien que ce récit, ainsi placé au centre même de sa pièce, soit une chose à peu près unique dans son théâtre[1], il est justifié par les exigences scéniques du sujet. Puisque Aristophane voulait peindre la conquête successive, par le charcutier, du Conseil et de l'Assemblée, il fallait varier par des artifices dramatiques ce qui, dans la réalité, ne pouvait être que répétition monotone des mêmes procédés de basse flatterie.

691-755.

Le Paphlagonien reparaît plein de colère et de haine. Mais la lutte d'insultes et de menaces ne recommence pas entre Agoracrite et lui. Le charcutier se sent plus fort depuis son premier succès. A la première menace de son ennemi, il ne répond que par un danse ironique (697). Il ne cherche plus à couvrir la voix de son adversaire, il se contente de le railler de sa suffisance. Cléon en appelle à Démos. Les deux adversaires frappent à sa porte. Démos paraît et, sur la demande du Paphlagonien, il consent à écouter les deux parties, pourvu que ce soit dans son domaine propre, sur la Pnyx. Il s'avance donc dans l'orchestra et va s'asseoir sur un banc de pierre. — Ces deux scènes qui servent d'*introduction* à toute la seconde partie de la pièce, sont en trimètres iambiques.

1. La seule exception est dans le *Plutus*, 653 sqq. Mais le *Plutus* n'a presque rien d'une *comédie ancienne*.

756-941.

Un nouvel ἀγών commence :

756-760. Ὠιδή.
761-762. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
763-823. Ἐπίρρημα, 60 *tétram. anapestiques.*
824-835. Πνῖγος, *système anapestique* (11 *éléments*).

836-840. Ἀντῳδή.
841-842. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétram. iambiques.*
843-910. Ἀντεπίρρημα, 67 *tétram. iambiques.*
911-940. Ἀντιπνῖγος, *système iambique* (30 *éléments*).

941. Σφραγίς.

Cette structure de l'ἀγών est des plus courantes. Elle prête cependant ici à plus d'une remarque de détail.

L'ᾠδή est ainsi composée : 756, *tétramètre iambique* ; 757-758, *tétramètres iambo-trochaïques* ; 759-760, *tétramètres iambiques*. Ce ne sont pas là des mètres chantés [1]. On peut donc supposer qu'ils sont débités suivant le mode de récitation que les anciens appelaient παρακαταλογή. Mais est-il vraisemblable, d'autre part, qu'ils soient dits par le coryphée? Ils se distingueraient trop peu, dans ce cas, du κατακελευσμός qui suit. On est donc amené à se demander s'ils ne seraient pas récités mélodramatiquement à l'unisson par tout un demi-chœur. La rareté de ce mode de récitation souligne peut-être ici un jeu de scène : les choreutes du premier demi-chœur entourent Agoracrite, comme les amis et les parents entouraient sans doute l'athlète avant qu'il entrât dans l'arène, et, tous ensemble, à haute voix, lui adressent leurs derniers conseils [2].

Le κατακελευσμός s'adresse à Agoracrite. Cependant c'est Cléon qui parlera le premier. Cela n'est pas conforme aux usages de l'ἀγών. Mais, dans notre pièce où le chœur joue un rôle militant, il est clair qu'il ne peut exhorter Cléon. L'ἐπίρρημα n'en appartient pas moins en propre à Cléon. C'est lui qui y joue le premier rôle, qui en donne le ton, et, comme il commence avec solennité et emphase, il emploie le

1. Pour l'*iambo-trochaïque* en particulier, cf. *Guêp.* 248 sqq.
2. Dans l'ἀντῳδή, c'est le second demi-chœur qui entoure Agoracrite et, sous forme d'éloges, lui prodigue des encouragements.

rythme anapestique. Mais il ne peut pas prononcer de véritable plaidoyer : Agoracrite ne lui en laisse pas le temps ; à tout il a réponse prompte. Le thème posé étant celui-ci : « Lequel aime le plus Démos ? » les jeux de scène se multiplient, chacun des deux concurrents voulant donner des preuves matérielles de sa tendresse, entassant flatterie sur flatterie, cadeau sur cadeau.

La victoire à la fin de l'ἐπίρρημα est déjà au charcutier. Il ne lui reste donc plus qu'à achever Cléon. Le rythme devient plus vif : les iambes succèdent aux anapestes. Agoracrite ne se contente plus maintenant de s'offrir à Démos. Il accuse le Paphlagonien ; comme celui-ci cherche à se sauver à force de complaisances, tous deux se roulent aux pieds de Démos, et la scène se termine par le πνῖγος le plus long du théâtre grec[1]. La victoire reste au charcutier, qui, décidément, doué de meilleurs poumons, accable le Paphlagonien sous une malédiction burlesque.

La conclusion de l'ἀγών est donnée dans les manuscrits par les mots suivants : Εὖ γε νὴ τὸν Δία καὶ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὴν Δήμητρα. Ce n'est pas un vers. Mais y a-t-il lieu pour cela de supposer une altération du texte et ne convient-il pas plutôt de voir là une intention du poète ? Le chœur salue d'exclamations (en prose), de cris et de danses désordonnées le triomphe du charcutier. Au milieu de l'hilarité que devait provoquer le prodigieux πνῖγος qui précède, il eût été difficile au coryphée de faire entendre une moralité froide et sèche. Le chœur, en jouant les « rumeurs diverses » de l'Assemblée du peuple, rappelle au public le sens symbolique de la scène qui précède. Ces exclamations enthousiastes[2], il n'est point d'Athénien qui ne les ait poussées déjà pour approuver un de ces démagogues dont la chute aujourd'hui ne provoque que ses rires. Que chacun sente maintenant le ridicule des applaudissements dont il couvrait la voix de Cléon.

943-972.

Une courte scène en trimètres succède à l'ἀγών. Comme la scène

1. Exception faite pourtant du système anapestique qui ouvre la scène du Juste et de l'Injuste (*Nuées*, 889-948).
2. Cf. *Paix*, 218.

analogue (461 sqq.) qui suivait le premier ἀγών, elle est à la fois une conclusion des scènes précédentes, car Démos donne son anneau au charcutier, et une annonce des scènes suivantes, car Cléon supplie Démos d'attendre qu'il lui ait fait connnaître ses oracles. Le charcutier demande la même faveur pour les siens. Tous deux sortent en courant.

973-996. Χορικόν[1].

Chanson satirique sur Cléon. — *Strophe*: quand il aura disparu, on ne trouvera plus dans Athènes « de pilon ni de cuiller ». *Antistrophe*: Quand, jeune encore, il apprenait la musique, il n'a jamais pu apprendre à jouer que « le mode de la corruption ». — Chaque strophe est donc faite pour « le mot de la fin ».

997-1262.

Cléon et Agoracrite reviennent tous deux, ployant sous un faix d'oracles. Ici commencent deux scènes en trimètres iambiques. Elles sont de longueur à peu près égale (113 et 111 vers). C'est le procédé des scènes symétriques que nous avons déjà noté dans les *Acharniens*. Les thèmes de toutes deux sont analogues. Dans la première, Agoracrite et Cléon flattent la vanité de Démos par des oracles qui lui promettent gloire et bonheur; dans la seconde, ils flattent sa gourmandise en lui servant tour à tour les plats les plus fins. — La première (997-1110) donne lieu à un effet rythmique des plus plaisants[2]. Les oracles sont naturellement écrits en hexamètres dactyliques. Mais les deux concurrents ne se contentent pas d'en lire, ils en improvisent au besoin pour renchérir chacun sur les prédictions de son rival; le rythme dactylique finit ainsi par s'imposer à eux, et les voilà brusquement qui se contredisent et pérorent en hexamètres! — La seconde (1151-1262) fournit matière à des jeux de scène plus vifs encore. Les deux rivaux entrent en courant, se bousculent, s'empressent autour de Démos et l'accablent de prévenances. Enfin, quand la corbeille pleine de Cléon a marqué sa défaite, la scène

1. Glyconiques. La strophe est faite de trois périodes rigoureusement égales: trois glyconiques et un phérécratien.
2. Nous le retrouverons dans la *Paix*, 1063 sqq.

change de ton et s'élève à la parodie tragique. Le Paphlagonien refuse de rendre sa couronne à tout autre qu'au vainqueur prédit par l'oracle. Mais, comme l'Œdipe de Sophocle[1], alors qu'il veut, en interrogeant le charcutier, le confondre et se rassurer lui-même, tous les mots de l'oracle se trouvent au contraire confirmés par les réponses d'Agoracrite. Il se laisse alors tomber à terre et emporter dans la σκηνή, en parodiant deux vers charmants de l'*Alceste*. Et les choreutes saluent le charcutier, qui entre en vainqueur dans la maison de Démos.

Entre ces deux scènes se place un intermède chanté. Il se présente sous la forme de quatre strophes égales (1111-1150), alternativement données à Démos et au chœur. Le mètre en est le *prosodiaque logaédique*[2], qui, dans Aristophane, semble toujours associé à un défilé. Il est probable qu'il en est encore de même ici. Démos se promène dans l'orchestra : chaque demi-chœur tour à tour lui fait cortège en chantant. Le texte se prête bien à cette hypothèse. Démos, flatté des hommages qu'on lui rend et plus fier encore de révéler les roueries de son égoïsme ingénieux se rengorge en contant ses ruses et se pavane triomphant[3].

1263-1315. Seconde parabase.

Elle est tout entière consacrée à la satire.

1263-1273. 'Ωιδή. Contre Thoumantis. Le rythme est dactylo-épitritique. Les premiers mots sont le début d'un poème de Pindare (fr. 89 Christ). Le ton même rappelle la grâce aisée de Pindare dans ses passages de spirituelle familiarité[4].

1274-1289. 'Επίρρημα. Contre Ariphradès.

1290-1299. 'Αντῳδή. Contre Cléonyme.

1300-1315. 'Αντεπίρρημα. Contre Hyperbolos (sous forme de conte : « La conjuration des trières »).

1. L'allure générale de la scène rappelle l'*Œdipe Roi* (et un peu aussi l'*Odyssée*, IX, 507 sqq.) ; mais les deux vers 1240 et 1249 sont empruntés l'un au *Télèphe*, l'autre au *Bellérophon* d'Euripide.

2. Chaque strophe est composée de deux périodes inégales (4 et 6 κῶλα).

3. On trouve un intermède de mouvement analogue dans la *Paix*, 856 sqq.

4. Remarquez surtout l'ironique gravité du début de l'antistrophe.

1316-1408.

La pièce est finie après la défaite de Cléon. Il ne reste plus qu'à montrer l'apothéose d'Agoracrite et l'humiliation de son adversaire. Les portes de la maison de Démos s'ouvrent toutes grandes. Comme un héraut de fête, Agoracrite vient proclamer solennellement que l'heure est à la joie et que Démos a retrouvé sa jeunesse et sa raison (1316-1334, *tétramètres anapestiques*). Démos apparaît, en effet, rajeuni, radieux. Au souvenir de ses faiblesses pour Cléon cependant, il rougit et baisse la tête. Publiquement il affirme son repentir et ses résolutions pour les jours qui suivront (1335 sqq., *trimètres iambiques*). La comédie s'arrête là dans nos manuscrits. Mais il n'est pas douteux qu'elle ne soit inachevée. Cléon était sans doute traîné dans l'orchestra. Là, on le traitait peut-être comme une victime expiatoire (1405, φαρμακός); on lui mettait dans la main un fromage, une galette, des figues, et le chœur le suivait en le huant et en le flagellant avec des scilles et autres plantes sauvages[1].

Les Cavaliers ne sont donc pas conçus sur le même plan que *les Acharniens*. Ils ne se divisent pas en deux moitiés égales, la première étant la peinture d'une lutte, la seconde nous montrant, en une série de tableaux, les conséquences de la victoire. Jusqu'à la seconde parabase, *les Cavaliers* ne sont que la représentation d'un long combat. Cléon était, à ce moment même, au plus haut point de sa puissance. Son succès à Sphactérie avait accru encore sa popularité. Quand on s'en prend à de pareils hommes, il faut frapper fort et longtemps. Un assaut bref et courtois serait vain et paraîtrait ridicule. C'est l'âpreté et l'obstination de l'attaque qui la rend efficace : la violence n'échappe à l'impuissance que par son excès même. La seule difficulté était pour le poète d'éviter la monotonie dans la violence. Aristophane a donc divisé sa pièce en deux parties très distinctes (terminées chacune par une parabase). La première, toute en combats, met aux prises Cléon et Agoracrite : elle tient presque entièrement dans la scène de bataille (303 456) assez complexe et libre d'allure,

1. Cf. Tzetzès, *Chil.*, V, 726 : τυρόν τε δόντες τῇ χειρὶ καὶ μᾶζαν καὶ ἰσχάδας, ἑπτάκις ῥαπίσαντες ἐκεῖνον (τὸν φαρμακόν) εἰς τὸ πέος σκίλλαις συκαῖς ἀγρίαις τε καὶ ἄλλοις τῶν ἀγρίων. Voyez aussi Hipponax, fr. 5 et 7.

dont nous avons analysé la composition plus haut. La seconde montre les deux adversaires devant Démos luttant à coups de flatteries et de bassesses : elle se développe en un ἀγών régulier suivi de deux scènes symétriques. Entre ces deux parties, un récit. Enfin, pour conclure la pièce, un tableau brillant et plaisant à la fois nous montre Agoracrite triomphant et Démos rajeuni. La structure de la comédie peut donc se résumer ainsi :

1-242. Prologue.
243-302. Parodos.
303-460. Scène de bataille.
461-497. Scène de transition.

498-610. *Parabase.*

611-615. Introduction.
616-623. Strophe.
624-682. Récit iambique.
683-690. Antistrophe.

691-755. Introduction.
756-941. 'Αγών.
942-972. Scène de transition.

973-996. *Chant du chœur.*

997-1110. Scène iambique.
1111-1150. Duo de Démos et du chœur.
1151-1262. Scène iambique.

1263-1315. *Seconde parabase.*

1316-1408. Exodos (tétram. anap. et trim. iamb.).

Ce simple tableau nous révèle un nouvel emploi, rare d'ailleurs[1], des scènes en trimètres. Elles peuvent ne pas servir seulement d'introductions ou de transitions, elles peuvent aussi parfois être des scènes d'action. La scène des oracles (997 sqq.) et la scène du repas de Démos (1151 sqq.) développent un thème analogue à celui de l'ἀγών et déterminent le dénouement. Leur rôle est donc tout aussi

1. On ne trouve quelque chose d'analogue que dans les *Guêpes*, 760 sqq. : cf. p. 74. Cependant la ressemblance n'est que superficielle : les deux scènes des *Guêpes* se trouvent bien placées après l'ἀγών et avant la parabase, mais elles ne sont pas des scènes d'action ; elles servent à peindre les premiers résultats obtenus par Bdélycléon : son père a consenti à juger chez lui.

important qui celui des scènes de bataille et de débat. Cependant chacune d'elles ne forme point seule un ensemble complet, se suffisant à lui-même : elles sont toutes deux groupées symétriquement autour d'un ensemble lyrique (1111 sqq.). La raison en est facile à deviner. Le poète avait rempli successivement tous les cadres ordinaires de la première partie d'une comédie grecque, et cependant sa pièce n'était pas encore arrivée au point où commence généralement la seconde partie : l'entreprise était inachevée, ce n'était point des résultats, mais toujours des efforts et des luttes qu'il devait peindre. Il a dû alors emprunter à la seconde partie de la comédie un de ses cadres les plus usuels, le groupement symétrique de deux scènes en trimètres autour d'une mésode lyrique. Rien ne nous montre mieux combien ces groupes traditionnels étaient solides et compacts, et combien il est dangereux, quand on analyse une comédie grecque, de les briser pour en considérer les éléments isolés. Il n'est point dans tout le théâtre d'Aristophane de scène véritablement indépendante qu'il soit possible de détacher de la pièce à laquelle elle appartient sans mutiler quelque ensemble dont la complexité harmonieuse peut échapper aux premiers regards.

LES NUÉES [1]

Au fond de l'orchestra s'élèvent deux maisons, à droite celle de Strepsiade, à gauche celle de Socrate. L'eccyclème révèle l'intérieur de celle de Strepsiade : Phidippide est couché, roulé en boule dans ses couvertures ; des esclaves dorment autour de lui ; Strepsiade est étendu sur son lit.

1-262. Prologue.

Comme les *Acharniens*, les *Nuées* commencent par un monologue, mais un monologue actif et varié. Strepsiade commence à s'agiter fébrilement dans son lit : il maugrée contre son fils et ses serviteurs. Puis il essaye de se rendormir. Enfin il rejette brusquement ses couvertures, se lève, fait allumer sa lampe et demande son livre de comptes : les dettes le dévorent, et cela à cause de ce fils qui, près de lui, rêve encore de chevaux ! Cherchant la cause de sa misère, il se laisse ramener par ses souvenirs au moment où il eut l'idée folle d'épouser la fille de Mégaclès, fils de Mégaclès : c'est elle qui a donné à Phidippide les instincts d'un Alcméonide. — Chaque partie de ce long monologue est habilement détachée des autres par un jeu de scène plaisant : appels de Phidippide en rêve, injuste colère de Strepsiade contre l'esclave qui lui tend la lampe. — Mais Strepsiade, dans sa longue veille, a trouvé un remède à ses malheurs : Socrate peut seul apprendre à Phidippide le moyen de ne pas payer ses dettes. Stre-

1. Représentées aux Grandes Dionysies de l'année 423. Aristophane n'obtient que le troisième rang. Cratinos était classé premier avec sa Πυτίνῃ. Amipsias second avec son Κόννος.

psiade réveille donc son fils et le supplie d'aller trouver l'habile maître. Le jeune homme refuse et sort (1-125).

La première partie du prologue est terminée. Suivant les procédés ordinaires d'Aristophane, la scène suivante doit exposer le thème comique de la pièce. Puisque Phidippide ne veut pas aller s'instruire chez Socrate, Strepsiade ira à sa place. Le thème sera donc : un vieillard à l'école. Mais il ne peut être plaisant que si l'école, le maître et l'élève prêtent également au comique. L'élève, nous le connaissons par les scènes précédentes. Il reste au poète à nous présenter l'école et le maître : c'est l'objet des deux scènes qui suivent, scène avec le disciple, qui montre à Strepsiade ses camarades dans des postures grotesques et qui lui fait passer en revue le matériel scolaire de la maison socratique ; scène avec Socrate qui du haut du panier où il est juché interroge le postulant (126-217 ; 218-262).

263-475.

La composition de la parodos est adaptée au caractère du chœur : les anapestes et les dactyles, mètres larges et graves, y jouent seuls un rôle :

263-274. *Tétramètres anapestiques.*
275-290. *Strophe dactylique* [1].
291-298. *Tétramètres anapestiques.*
299-313. *Antistrophe dactylique.*
314-438. *Tétramètres anapestiques.*
439-456. *Système anapestique.*
457-460. *Strophe trochaïque.*
461-475. *Commos dactylo-épitritique.*

L'initiation de Strepsiade a commencé. Socrate l'a saupoudré de fleur de farine et, maintenant, d'une voix grave et religieuse, il invoque les Nuées. Un chant solennel et mystérieux lui répond, accompagné de grondements de tonnerre, et, un peu avant la fin de la strophe [2], les Nuées apparaissent sur le *théologéion* sous les traits de femmes vêtues de gris et de blanc [3]. Mais le public seul les voit : ni Strepsiade ni

1. La strophe est composée de deux périodes inégales terminées, l'une par un phérécratien (286), l'autre par un parémiaque (290).
2. Cf. 287 sqq.
3. Cf. Sch. 289, μέλλει δὲ τὰς Νεφέλας γυναικομόρφους εἰσάγειν, ἐσθῆτι ποικίλῃ χρωμένας, ἵνα τὰ τῶν οὐρανίων φυλάττωσι σχήματα.

Socrate ne les aperçoivent. Socrate continue donc son invocation. Les Nuées ont disparu du *théologéion* et c'est un chœur invisible qui répond à la prière de Socrate (299 sqq.). Il renouvelle donc pour la troisième fois son appel, et soudain, des deux côtés à la fois, rapidement et en silence[1], les Nuées entrent dans l'orchestra et la remplissent[2] toute par un défilé dansant où elles déploient leurs longs voiles gris.

Alors, devant les déesses, Socrate expose longuement à Strepsiade les principes de la physique. Les Nuées elles-mêmes vantent au nouveau venu la sagesse de leur prêtre, si bien que Strepsiade enthousiasmé se livre dans un bel élan à ce maître merveilleux. Cet air de bravoure (438-456) sert de πνῖγος à la scène en tétramètres qui précède. — Le chœur traduit son admiration pour ce prosélyte de la sophistique en une courte strophe trochaïque[3], puis, aux questions de Strepsiade, répond en précisant ses promesses de bonheur. Ce court dialogue est écrit dans le mètre dactylo-épitritique : le rythme seul trahit donc déjà une parodie. En outre, des expressions comme μετ' ἐμοῦ ζηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις et surtout l'interrogation de Strepsiade : ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγώ ποτ' ὄψομαι ; semblent des souvenirs assez précis de doctrines qui promettent la félicité et qui offrent à leurs initiés des tableaux révélateurs. De même que la scène précédente a été considérée par certains critiques comme l'adaptation plaisante des consécrations orphiques[4], de même nous avons peut-être ici le souvenir de certains rites éleusiniens. Le jeu de scène en tout cas s'imagine assez facilement : Strepsiade dans son ardeur de sacrifice est tombé à genoux : le chœur, sur un rythme ferme et sonore, le félicite et le bénit (457 sqq.). Alors, comme en extase, Strepsiade, en chantant lui aussi, mais sur un rythme plus solennel et plus religieux, interroge les déesses (461 sqq.), et celles-ci lui répondent par des promesses dont la précision pittoresque et comique contraste avec le ton mystique sur lequel elles sont faites.

1. Le vers 327 doit correspondre à un jeu de scène ; Strepsiade vient de heurter un choreute.

2. Cf. 328, πάντα γὰρ ἤδη κατέχουσι.

3. La clausule est un vers ithyphallique précédé d'une pentapodie dactylique (très fréquente à cette place).

4. Voyez l'article d'A. Dieterich (*Rhein. Mus.*, tome 48, fasc. 2).

Ainsi la parodos semble composée de deux strophes dactyliques répondant à deux invocations anapestiques, puis d'une longue scène anapestique avec πνῖγος et ensemble lyrique servant de conclusion dernière. L'emploi du mètre anapestique peut se justifier sans doute par le caractère du chœur. Une chose pourtant choque un lecteur averti : le développement donné à cette scène en tétramètres est assez étrange pour une parodos, alors surtout que le chœur n'y joue qu'un rôle presque passif. Il est clair que l'entrée du chœur est terminée au plus tard après le vers 357. Quel nom faut-il donc donner au reste de la scène ? Elle occupe la place d'un ἀγών, entre la parodos et la parabase ; elle développe un thème d'ἀγών, la conversion de Strepsiade à de nouvelles doctrines[1] : il ne faut donc pas hésiter à voir en elle un ἀγών. Mais la fusion de cet ἀγών avec la parodos vient-elle d'un remaniement ? C'est peu probable : dire qu'il y a eu remaniement, c'est supposer qu'Aristophane avait d'abord écrit un ἀγών régulier commençant par un κατακελευσμός, qu'il a supprimé enuite ecs κατακελευσμός et peut-être d'autres vers aussi, et rattaché à la parodos son ἀγών mutilé. Nous devrions alors retrouver dans le texte quelque trace de ce rapprochement artificiel de deux scènes différentes ; nous devrions avoir quelque part la sensation d'une lacune. Or, l'analyse la plus minutieuse de la scène ne nous révèle rien de semblable. Au contraire tout s'explique logiquement dans le texte traditionnel. La parodos proprement dite remplit les vers 314-357 : pendant cette partie de la scène, Socrate commence bien à instruire son nouveau disciple ; mais de quoi lui parle-t-il ? des Nuées qui défilent en dansant devant eux. Strepsiade alors se prosterne aux pieds des déesses et les salue (356-357). Les danses cessent ; le coryphée prend la parole, répond au salut de Strepsiade ; puis, s'adressant à Socrate, l'assure de la protection éternelle des Nuées. C'est pour Socrate une sorte d'invitation détournée à reprendre son rôle de maître : il recommence aussitôt ses leçons. Les vers 358-363 tiennent donc la place d'un κατακελευσμός. Mais cette forme inusitée pour un début d'ἀγών s'explique beaucoup mieux par la structure générale de la scène que par un remaniement

1. On pourrait ajouter aussi qu'elle se termine par un ensemble lyrique tout à fait analogue pour le mouvement à celui qui termine l'ἀγών des *Guêpes*, 725 sqq.

quelconque : Socrate a commencé à instruire Strepsiade pendant la parodos même, il va continuer sur le même ton pendant l'ἀγών proprement dit. Il serait choquant d'interrompre ces leçons par une ᾠδή, puis de faire annoncer solennellement par le coryphée le commencement d'une scène nouvelle, alors qu'en réalité il ne s'agit que d'une scène qui se prolonge. Aristophane a marqué simplement par quelques vers du coryphée la fin de la parodos, puis ouvert aussitôt l'ἀγών, sans autre annonce. Nous sommes donc en droit de diviser ainsi la première partie des *Nuées* : 1-262, *prologue* ; 263-357, *parodos* ; 358-475, ἀγών.

476-509.

Mais voici que cet ἀγών est suivi à son tour de deux tétramètres anapestiques (476-477) qui, pour le ton et la forme, ont encore l'apparence d'un nouveau κατακελευσμός. Or, ils ne précèdent pas un ἀγών, mais une courte scène en trimètres où Socrate ne remplira nullement le programme que vient de lui tracer le coryphée dans ces deux vers. Y aurait-il donc cette fois lacune ou interpolation ?

Il convient de se demander d'abord si le fait est exceptionnel. Or, nous trouvons justement un distique analogue dans les *Oiseaux* (637-638) : deux tétramètres anapestiques du coryphée sont suivis d'une scène en trimètres. Prétendra-t-on qu'il faut les éliminer du texte ? C'est inadmissible, car ils correspondent évidemment aux deux tétramètres (627-628) qui précèdent la strophe et je ne vois pas qu'on puisse supprimer ceux-là. Dira-t-on qu'il y a lacune ? Mais il est singulier que ce κατακελευσμός soit alors justement suivi de la formule ordinaire καὶ μήν [1]. Enfin, ces deux vers précèdent, comme ceux des *Nuées*, une courte scène en trimètres avant la parabase et terminent un ἀγών. Il ne faut donc pas douter de la parfaite authenticité de notre texte. Il convient de dire simplement que ces sortes d'avertissements du coryphée n'annoncent point nécessairement un ἀγών, mais peuvent aussi, l'ἀγών achevé, indiquer aux spectateurs plutôt qu'aux acteurs la direction nouvelle que va suivre la pièce. Un premier point vient d'être résolu ; voici maintenant celui que traitera une autre partie de la

1. Et dans notre passage des Nuées : ἄγε δή (478).

comédie. Le κατακελευσμός ne porte pas dans ce cas sur la scène qui vient, mais bien sur l'ensemble des scènes suivantes, où le thème donné pourra d'ailleurs être développé de la façon la plus libre et la plus variée.

Avant de le laisser entrer au sanctuaire des sophistes, Socrate fait encore subir à Strepsiade un bref interrogatoire. Puis, il lui fait déposer son manteau et tous deux pénètrent dans le φροντιστήριον (478-509, trimètres iambiques).

510-626. Parabase.

510-517. Κομμάτιον. Il est divisé en deux parties : un dimètre et un monomètre anapestiques, une strophe glyconique. Le même mélange de mètres se retrouvera dans les *Guêpes* (1010 sqq.). Il s'explique sans peine ici. Selon l'usage, les premiers mots du κομμάτιον sont un adieu aux acteurs qui quittent l'orchestra : d'où l'emploi du système anapestique [1] qui est de tradition pour accompagner les entrées ou les sorties. Les derniers mots sont l'annonce de la παράβασις ; or, celle-ci est écrite en eupolidéens : il est donc naturel que les vers qui la préparent soient écrits dans un rythme similaire [2].

518-562. Παράβασις [3]. Le poète croit avoir contracté une dette vis-à-vis des gens de goût qui l'ont soutenu jusqu'ici. Il doit justifier leur confiance en ne leur présentant que des comédies dignes d'eux. Les *Nuées* étaient faites pour eux. Il les supplie donc d'écouter une seconde fois cette pièce. Ils verront que son échec était immérité et qu'elle n'est pas indigne de l'auteur des *Détaliens* : on y retrouvera les mêmes préoccupations morales et plus d'art encore. Si elle est tombée, c'est uniquement parce qu'elle était nouvelle, originale, le poète n'ayant voulu ni se répéter toujours ni plagier les bouffonneries grossières de ses rivaux.

1. Le système est ici inachevé : de même dans les *Guêpes* (1011).

2. La première moitié du vers eupolidéen est un glyconien. Cf. Wilamowitz (*Sitzungsberichte*... Berlin, 1902, p. 882).

3. Eupolidéens. La parabase des Κόλακες d'Eupolis était écrite dans ce mètre. Or, la parabase des *Nuées* est probablement postérieure aux Κόλακες ; elle cite en effet le Μαρικᾶς qui fut joué en 421 (aux Lénéennes, sans doute, puisque les Κόλακες obtinrent le premier rang aux Grandes Dionysies de la même année). Il n'est donc pas impossible qu'Aristophane ait voulu ici imiter Eupolis.

563-574. Ὠιδή[1]. Invocation à Zeus, à Poseidôn, à l'Éther, au Soleil.

575-594. Ἐπίρρημα. Les Nuées rappellent aux mortels les services qu'elles leur rendent : c'est d'elles que viennent les présages célestes sur lesquels ils règlent leur conduite.

595-606. Ἀντῳδή. Invocation à Phœbos, à Artémis, à Athéna, à Dionysos.

607-626. Ἀντεπίρρημα. Les Nuées apportent aux Athéniens les plaintes de la lune. Grâce au nouveau calendrier adopté par Athènes, il n'y a plus accord entre le ciel et la terre, et les dieux, aux anciens jours de fête, attendent vainement les sacrifices des hommes. — Dans les deux épirrhèmes, le ton est le même : le thème de pure fantaisie ne sert en somme qu'à faire passer un trait de satire, contre Cléon dans l'épirrhème (591 sqq.)[2], contre Hyperbolos dans l'antépirrhème (623 sqq.).

627-813.

Suivant l'annonce des vers 476-477 nous devons voir maintenant Socrate essayant d'« éveiller l'intelligence » de Strepsiade. Ce thème est développé en deux scènes parallèles[3], de longueur à peu près égale[4]. Dans la première on interroge Strepsiade sur la grammaire ; dans la seconde, on le met en méditation pour qu'il découvre le moyen de ne pas payer ses dettes. Les deux scènes sont terminées par une strophe choriambique[5], mais elles sont en outre séparées

1. Choriambes. Cf. R. et W., p. 667, et Wilamowitz, *op. laud.*, p. 894. — La strophe est divisée en quatre périodes : à chaque période correspond une divinité différente, aussi bien dans l'antistrophe que dans la strophe.

2. Je lis ainsi tout le passage :

Ὡς δὲ καὶ τοῦτο ξυνοίσει, ῥᾳδίως διδάξομεν·
ἢν Κλέωνα τὸν λάρον δώρων ἑλόντες καὶ κλοπῆς,
εἶτα φιμώσητε τούτου τῷ ξύλῳ τὸν αὐχένα·
<κ>αὖθις ἐς τἀρχαῖον ὑμῖν ...κ. τ. ἑ.

3. En trimètres iambiques.

4. La première comprend 72, la seconde 80 trimètres.

5. La correspondance n'est pas parfaite. L'antistrophe contient deux vers (811-812) de plus que la strophe. Il ne semble pas qu'il y ait d'interpolation dans l'antistrophe : y aurait-il alors une lacune dans la strophe ? ou un manque de correspondance, une asymétrie pareille à celle dont nous trouverons des exemples certains dans d'autres

l'une de l'autre par une sorte d'intermède comique[1]. Strepsiade est entré dans l'orchestra avec son grabat de novice. A la fin de la première scène, il reçoit de Socrate l'ordre de s'y étendre pour méditer; les Nuées se groupent autour de lui. Brusquement de dessous ses couvertures il pousse un gémissement: le chœur l'interroge, et il exhale alors ses plaintes sur les punaises qui le dévorent en un long système anapestique où apparaît une plaisante parodie de l'*Hécube*[2]. La parodie devait être dans les attitudes autant que dans les mots et le rythme. Quand on vient annoncer à Hécube que Polyxène doit mourir, quelle peut être l'attitude de la mère, tandis que le coryphée achève lentement son récit[3]? Les masques ne permettent pas les jeux de physionomie par lesquels un acteur moderne chercherait à peindre la douleur et l'effroi qui envahissent progressivement l'âme du personnage. L'acteur ancien devait alors recourir à un procédé facile: il se couvrait la tête de son manteau. On peut même s'imaginer ici quelque chose de plus précis encore. Nous verrons ailleurs[4] Aristophane parodier ce même passage d'*Hécube* en l'appliquant à un personnage étendu sur le sol. Je croirais donc volontiers que dans la pièce d'Euripide, soit au moment où la terrible nouvelle est précisée (141-142), soit plutôt aux premiers mots douloureux, du coryphée (105-106), Hécube tombait à terre, et s'enveloppait de son manteau dans l'attitude de deuil sans espoir qu'Homère a prêtée au vieux Priam (ἐντυπὰς ἐν χλαίνῃ κεκαλυμμένος)[5]. On voit dès lors combien devient plaisante la plainte de Strepsiade, imitant d'abord sous sa couverture les sursauts de douleur du personnage d'Euripide, puis le rythme lourd et lassé de ses gémissements.

Socrate a repoussé Strepsiade; il ne reste plus à Strepsiade qu'une

pièces (cf. p. 72, n. 2)? Ce sont là des questions insolubles. Pourtant la fréquence du fait dans les *Nuées* peut avoir une raison: cf. p. 65.

1. Dimètre crétique (707), dimètre bacchiaque (708), deux trimètres iambiques (709-710), un système anapestique (711-722).

2. Cf. Euripide, *Hécube*, 154 sqq.

3. Cf. Euripide, *Hécube*, 98 sqq. Dès le vers 109, Hécube sait quel sera le sort de sa fille.

4. Cf. *Lysistrata*, 962 sqq.

5. Cf. *Iliade*, XXIV, 163. — Hécube, dans Euripide, reprend cette même attitude, quand Polyxène marche à la mort et ne se relève qu'à la voix de Talthybios qui vient lui faire le récit de la mort de sa fille. Pendant tout un chant du chœur, 444 sqq., elle reste « étendue sur le sol, emprisonnée dans ses voiles » (v. 486 sq.).

ressource, c'est de décider son fils à se mettre lui-même à l'école de Socrate. C'est donc une nouvelle pièce qui commence, ou plutôt c'est la même pièce qui recommence, mais avec un nouvel acteur. Il faut donc que Socrate expose de nouveau son programme à son jeune disciple. Une partie des scènes que nous venons d'analyser vont être renouvelées.

814-1114.

L'antistrophe qui ferme le groupe de scènes précédent nous fait prévoir à la fois le triomphe de Socrate[1] et la brièveté de ce triomphe. Une scène en trimètres (814-888) sert de prologue à la nouvelle pièce. Strepsiade entraîne Phidippide hors de sa maison, l'éblouit de sa science et appelle Socrate pour qu'il vienne instruire le fils après le père. Pour exposer à nouveau son programme à ce disciple qu'il juge plus que l'autre digne de tous ses soins, Socrate use d'un procédé aussi simple que frappant. Il se flatte de rendre forte la thèse la plus faible : pour en donner la preuve, il met en face l'une de l'autre la thèse juste et la thèse injuste incarnées dans deux coqs de combat[2] que l'on apporte devant la maison dans des cages d'osier. La scène qui suit se présente sous la forme d'un ἀγών double complet :

889-948. Προπνῖγος, *système anapestique* (59 *éléments*).

949-958. Ὠιδή, *strophe choriambique*[3].
959-960. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
961-1008. Ἐπίρρημα, 47 *tétramètres anapestiques*.
1009-1023. Πνῖγος, *système anapestique* (14 *éléments*).

1024-1033. Ἀντῳδή.
1034-1035. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres iambiques*.
1036-1084. Ἀντεπίρρημα, 48 *tétramètres iambiques*.
1085-1104. Ἀντιπνῖγος, 4 *trimètres* + 1 *système iambique*[4] (19 *éléments*).

1. C'est à Socrate que s'adresse la strophe des Nuées (805-813). Socrate ne quitte pas l'orchestra pendant le dialogue de Phidippide et de son père. Tandis que la scène du père et du fils se joue devant la maison de Strepsiade, Socrate reste dissimulé dans l'embrasure de sa porte, si bien que Strepsiade ne le voit pas d'abord et lui crie de sortir de chez lui (867, ἔξελθε).

2. C'est-à-dire qu'ils ont une crête sur la tête, mais le reste de leur accoutrement est celui d'un homme. Ils portent un manteau (ἱμάτιον, 1103).

3. Les deux vers correspondants 954 et 1029 sont altérés. Le vers 1029 qui paraît le moins altéré semble indiquer que le vers était composé de 4 choriambes.

4. Cf. *Cav.* 442 sq.

Le système anapestique qui ouvre la scène et qui n'a d'analogue dans aucun autre ἀγών se justifie pour la mise en scène. Partout ailleurs les combattants sont déjà dans l'orchestra. Ici on les y introduit brusquement. Il convient qu'on les voie et qu'on les entende, qu'on sache enfin quel est le défi qu'ils se jettent l'un à l'autre, avant que le coryphée puisse donner le signal du combat. Aussi à peine les cages sont-elles sorties de la maison de Socrate et les portes en ont-elles été ouvertes que les deux adversaires se précipitent l'un vers l'autre, se nomment [1], s'insultent et se défient, comme des personnages épiques. Cette bruyante escarmouche, sorte de parade héroïque, est traduite par un long système anapestique. — Les épirrhèmes appartiennent chacun en propre à l'un des deux personnages, l'autre n'ayant que le rôle de contradicteur ou plutôt d'interrupteur. Le Juste a l'épirrhème anapestique, l'Injuste l'épirrhème iambique : l'un a plus de gravité, l'autre plus de volubilité. Le chœur n'intervient pas dans le dialogue [2]. Pas davantage, Strepsiade et Phidippide [3]. Il n'y a donc pas dans cet ἀγών de bouffon qui égaye la discussion de quelques facéties. Il en résulte un peu de raideur et de monotonie. — Enfin, le système iambique de l'ἀντιπνῖγος est précédé de quatre trimètres iambiques. Comme dans une scène analogue des *Cavaliers* (442 sqq.), je suppose qu'il y a, avant ces trimètres, un silence. Le Juste a cru triompher par son dernier argument. L'Injuste semble un moment interdit. Mais il jette un regard sur les spectateurs et aussitôt, avec vivacité, il réplique à son adversaire par une gageure hardie, car il est sûr de vaincre cette fois. Et c'est alors un interrogatoire rapide, pressant, terminé par un jeu de scène décisif : le Juste jette son manteau aux spectateurs et s'élance lui-même au milieu des gradins.

Alors Socrate apparaît sur son seuil et Strepsiade lui remet son fils (1105-1113, trimètres iambiques). Un tétramètre iambo-trochaïque du coryphée (1114) accompagne la sortie de tous les personnages.

1. Cf. 893 sqq.
2. Sauf dans le système qui ouvre la scène, pour mettre les deux adversaires aux prises dans les formes régulières (934 sqq.).
3. Quant à Socrate, il est rentré chez lui dès le vers 887.

1115-1130. Seconde parabase.

Épirrhème de seize tétramètres trochaïques. — Les Nuées promettent aux juges du concours tous les bienfaits qu'elles peuvent répandre sur la terre, pourvu qu'ils donnent la victoire à Aristophane[1].

1131-1302.

D'après les habitudes d'Aristophane, les scènes qui vont suivre doivent nous exposer maintenant les conséquences de l'acte accompli. Cette fois, ces conséquences sont de deux sortes, bonnes et mauvaises. Strepsiade croira d'abord posséder, grâce à Phidippide, le sûr moyen de duper ses créanciers, puis il verra brusquement se retourner contre lui-même l'habileté sophistique de son fils. De là deux groupes de scènes : le premier est fait de deux scènes en trimètres[2], le second d'un ἀγών double régulier.

Strepsiade vient chercher son fils à l'école de Socrate, car le jour des échéances approche. C'est Socrate lui-même qui sort pour annoncer au père l'heureux succès des leçons qu'il a données au fils. Plein d'enthousiasme, Strepsiade entonne alors un chant de triomphe[3] parodié d'Euripide[4] auquel Socrate, qu'il vient de payer de ses leçons (1147), répond en appelant Phidippide avec des vers de l'*Hécube*[5]. Le jeune homme paraît, éblouit son père par des subtilités. Strepsiade se croit sauvé et lance un refrain joyeux en son propre honneur[6].

Phidippide est rentré chez lui. Strepsiade resté seul dans l'orchestra reçoit ses créanciers. En deux scènes symétriques[7], il berne l'un et rosse l'autre, puis rentre triomphant chez lui.

1. Le ton de ce morceau est identique à celui de l'épirrhème de la seconde parabase des *Oiseaux*, 1101 sqq.
2. Elles sont de longueur à peu près égale : l'une comprend 82, l'autre 88 vers.
3. Iambes, dactyles et choriambes. Cf. R. et W., p. 803.
4. Cf. fr. 625.
5. Cf. Euripide, *Hécube*, 172 sqq.
6. Péons. Cf. R. et W., p. 741.
7. Elles sont aussi d'étendue à peu près égale : l'une comprend 45, la seconde 44 trimètres.

1303-1320. Χορικόν[1].

Le chœur fait prévoir aux spectateurs que Strepsiade se repentira bientôt de ce qui, pour l'instant, lui cause tant de joie.

1321-1452.

Strepsiade, en effet, sort en criant de sa maison, en appelant ses voisins à son secours. Phidippide vient derrière lui, souriant et tranquille : la sérénité d'une bonne conscience logique est sur son visage, et, comme Strepsiade s'indigne, il lui offre poliment une lutte dialectique. Cette courte scène en trimètres sert ainsi d'introduction à l'ἀγών qui suit :

1345-1350. Ὠιδή, *strophe iambique*[2].
1351-1352. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres iambiques.*
1353-1385. Ἐπίρρημα, 32 *tétramètres iambiques.*
1386-1390. Πνῖγος, *système iambique* (5 *éléments*).

1391-1396. Ἀντῳδή.
1397-1398. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres iambiques.*
1399-1445. Ἀντεπίρρημα, 46 *tétramètres iambiques.*
1446-1451. Ἀντιπνῖγος, *système iambique* (7 *éléments*).

Cet ἀγών n'offre point d'autres particularités que celles-ci : il est double et nettement partagé entre les deux interlocuteurs, Strepsiade d'abord, Phidippide ensuite ; mais les deux épirrhèmes sont écrits dans le même mètre, le tétramètre iambique. C'est évidemment que le tétramètre anapestique ne pouvait convenir à aucun des deux adversaires : Strepsiade est trop vif, Phidippide trop subtil pour se servir du rythme toujours assez large des anapestes. En outre, l'ἀντιπνῖγος n'appartient pas à Phidippide, comme il eût semblé naturel. C'est peut-être que Phidippide ne s'échauffe pas assez pour qu'il soit naturel de lui prêter un morceau brillant et emporté ; ou plutôt c'est que le poète tient à laisser le dernier mot à Strepsiade, puisque c'est lui qui va, dans un instant, prendre sa revanche et rester seul vain-

1. Iambes (mais 1304 est un prosodiaque logaédique ; les deux vers correspondants 1308 et 1319 semblent altérés).

2. La strophe commence par deux trimètres suivis chacun d'un prosodiaque. Mais le dernier vers de la strophe est altéré dans l'ᾠδή comme dans l'ἀντῳδή. Ces corruptions de vers qui se correspondent sont très fréquentes dans les *Nuées* (cf. p. 56, n. 5). Je ne veux pas en tirer de conclusion pour l'instant.

queur. Sa violente et brusque apostrophe qui interrompt le discours de son fils laisse prévoir au public les résolutions énergiques dont est capable sa colère.

1452-1510.

La fin de la pièce tient tout entière dans une scène en trimètres. Strepsiade se tourne vers les Nuées et les accuse d'avoir fait son malheur. Le chœur lui révèle alors le motif de sa conduite : il a voulu lui donner une leçon. Strepsiade reconnaît sa folie et, tandis que son fils le raille encore en rentrant chez lui (1475), il monte[1] sur le toit de la maison de Socrate et met le feu à cette école d'injustice et de mensonge. — Un tétramètre anapestique du Coryphée (1510) termine la pièce. Le chœur se retire lentement et en silence[2].

Les *Nuées* sont donc ainsi composées :

1-262.	Prologue.
263-357.	Parodos.
358-475.	Ἀγών.
476-509.	Scène de transition.
510-626.	*Parabase.*
627-699.	Scène en trimètres.
700-706.	Strophe.
707-722.	*Commos burlesque.*
723-803.	Scène en trimètres.
804-813.	Antistrophe.
814-888.	Introduction.
889-1106.	Ἀγών.
1105-1112.	Scène de transition.
1113-1130.	*Seconde parabase.*
1131-1302.	Scènes en trimètres.
1303-1320.	*Choricon.*
1321-1344.	Introduction.
1345-1452.	Ἀγών.
1453-1510.	Dénouement.

1. Le *Ravennas* et le *Venetus* donnent à un esclave de Strepsiade 1495[b] et 1503. Mais, comme ils laissent à Strepsiade 1494, 1498, 1503 et 1506 sq, cette attribution est inadmissible.

2. Cette exodos a une structure presque identique à celle des *Thesmophories* : une scène d'action en trimètres, suivie d'une sortie silencieuse du chœur.

Il y a évidemment deux pièces dans les *Nuées*. La première a pour sujet l'initiation de Strepsiade aux doctrines de Socrate ; elle se compose d'un prologue, d'une parodos, d'un ἀγών, puis, après la parabase, d'un groupe de deux scènes parallèles. La seconde a pour sujet l'initiation de Phidippide : elle se compose d'une introduction, d'un ἀγών, puis, après la seconde parabase, d'un groupe de deux scènes, d'un nouvel ἀγών, enfin d'une scène d'action qui termine la comédie. Cette dualité implique-t-elle un remaniement des *Nuées*? faut-il y voir la trace d'une fusion de deux textes différents, comme beaucoup l'ont cru?

Ceux qui admettent cette hypothèse ont coutume de distinguer ainsi les deux versions des *Nuées* qu'ils croient confondues dans le texte traditionnel : dans les premières *Nuées*, Socrate n'était représenté que comme un μετεωρολέσχης ; dans les secondes *Nuées*, il est donné comme un corrupteur de la jeunesse. Ils s'appuient sur le texte de l'Argument VI[1] d'où ils prétendent tirer que le dialogue du Juste et de l'Injuste n'existait pas dans les premières *Nuées*. Or, l'Argument en réalité ne dit que ceci : καὶ ὅπου ὁ δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ (ἤμειπται). Le renseignement est assez vague ; le mot λαλεῖ me semble indiquer que le grammairien pense au long système anapestique qui ouvre l'ἀγών et dans lequel les deux adversaires s'invectivent à perdre haleine, bien plutôt qu'à la scène entière[2]. Il déclare que ce *passage* « a été transformé ». Mais la *scène* elle-même a toujours existé dans les *Nuées* : Platon y fait une allusion indiscutable[3] ; en outre, les vers 112 et suivants des *Nuées* n'ont évidemment pas d'autre objet que de préparer longtemps d'avance le spectateur à la surprenante arrivée dans l'orchestra des deux thèses personnifiées. — Mais admettons même un instant que cette scène n'ait pas existé dans les premières *Nuées*, aucun témoignage ne nous donne la discussion finale de Phidippide et de son père (1351 sqq.) comme une addition des secondes *Nuées*? Or, cette scène-là ne suffit-elle pas à démontrer

1. Je suis la numération de Bergk.
2. Il y a en effet dans le texte des vers qui précèdent ce passage (884 sqq.) une incertitude qui trahit un remaniement.
3. Platon, *Apologie*, 18 B et 19 B. — Naber (*Mnemosyne*, 1883) a été du moins conséquent avec lui-même : il a déclaré les deux passages de Platon interpolés.

qu'Aristophane a toujours voulu attaquer avant tout en Socrate le corrupteur de la jeunesse? Il faut donc renoncer absolument à des théories de ce genre, si l'on veut démêler dans le texte de nos manuscrits deux versions différentes des *Nuées*.

Restent les témoignages. Malheureusement ils sont loin d'être décisifs. Et d'abord ils sont contradictoires : l'Argument V nous affirme que les *Nuées* furent représentées une seconde fois, l'Argument VI que la pièce n'eut pas de reprise. On peut cependant ici décider d'une façon assez vraisemblable entre les deux textes. Le premier renferme une erreur évidente, car il assigne pour date à la représentation des secondes *Nuées* l'archontat d'Amynias, c'est-à-dire l'année 422, alors que la parabase, faisant allusion aux *Marikas* d'Eupolis, ne peut être antérieure à 421. On est donc porté à prêter plutôt créance à l'auteur de l'Argument VI. Malheureusement cet argument lui-même est double, et les deux parties qui le composent se contredisent l'une l'autre. L'une dit : « Ce texte est identique à celui des premières *Nuées* : une partie seulement (la parabase) a été refaite pour une reprise qui, d'ailleurs, n'eut pas lieu. » L'autre dit : « Non (μὲν οὖν), ce texte est une refonte entière des premières *Nuées* : il n'est presque aucune scène qui n'ait subi de retouches, etc... » Des deux grammairiens (car on ne peut prêter au même auteur deux affirmations aussi différentes), lequel dit vrai? Le premier est le même qui nous avait paru le mieux renseigné sur la question de la reprise des *Nuées* : son témoignage offre donc des garanties. Il a en outre le ton[1] de quelqu'un qui a le droit d'affirmer, qui *sait*. Le second nous donne, d'autre part, sur les scènes modifiées des renseignements précis qui ne semblent pas être de pures conjectures. On est donc en droit d'être embarrassé. Le plus prudent serait peut-être de concilier ainsi les deux textes. Le premier grammairien a voulu nous avertir que notre texte était *dans son ensemble* identique à celui des *Nuées* telles qu'elles furent jouées en 423, à l'exception des anapestes de la parabase qui furent remplacés par le morceau en eupolidéens que nous y lisons maintenant. Mais il n'a pas tenu compte de quelques *retouches de détail* qu'il considérait comme insignifiantes et sur lesquelles le second grammairien,

1. M. van Leeuwen croit y reconnaître la manière de Didyme.

philologue soucieux de minutieuse exactitude, a voulu attirer l'attention du lecteur.

Quoi qu'il en soit, si les témoignages seuls ne suffisent pas à résoudre la question qui nous préoccupe, l'analyse du texte lui-même semble du moins s'accorder assez bien avec l'hypothèse qu'ils nous ont suggérée. Il est certain que le texte traditionnel porte la trace d'altérations assez profondes qui peuvent avoir leur origine dans des raccords mal compris : certains manques de correspondance dans les parties lyriques[1] peuvent plus particulièrement faire croire à des retouches. Mais, ce qui n'en reste pas moins très difficile à concevoir, c'est un remaniement d'ensemble de notre comédie. La pièce sans doute a ses défauts, puisqu'elle s'arrête brusquement pour recommencer sur un plan à peu près identique ; mais cette dualité était dans le fond même du sujet tel qu'Aristophane l'avait conçu. Nous avons montré comment, même dans les scènes dont la structure semble exceptionnelle au premier abord, tout peut se justifier et s'expliquer soit par une simple analyse des jeux de scène probables soit par des analogies irréfutables. La seule observation vraiment nouvelle que nous permettent les *Nuées*, quant à la composition générale de la comédie ancienne, c'est que le cadre de l'ἀγών cesse d'être réservé à partir de ce jour à la scène centrale où est exposée la thèse. Il n'est plus qu'un cadre commode, qu'on peut retrouver plusieurs fois dans la même comédie, à des places très différentes. Le véritable ἀγών des *Nuées*, c'est celui des vers 358 et suivants. Le second (889 sqq.) n'est qu'un ἀγών épisodique, puisqu'aucun des acteurs principaux n'y prend part. Le troisième enfin (1345 sqq.) se trouve rangé parmi les scènes qui, d'après les règles ordinaires, servent à peindre non pas l'entreprise en train de s'achever, mais les résultats de cette entreprise achevée. En tout cas, la triple répétition dans la même comédie de ce cadre un peu sévère de l'ἀγών nous donne bien le ton de la pièce entière, et il ne faut trop s'étonner si ce ton un peu froid et raisonneur n'a plu qu'à demi à des spectateurs d'Athènes accoutumés à des comédies plus scéniques et plus variées.

1. Cf. p. 56, n. 5 et p. 61, n. 2.

LES GUÊPES [1]

Le fond de l'orchestra représente la maison de Philocléon. Devant la porte, Xanthias dort, allongé par terre. Sur la terrasse on aperçoit aussi un grand corps étendu et sommeillant : c'est Bdélycléon.

1-229. Prologue.

Sosias, qui montait la garde derrière la maison, apparaît à l'angle du mur. Apercevant son camarade endormi, il se penche sur lui et l'éveille. Les deux esclaves se racontent leurs songes et les interprètent de façon bouffonne. Tout ce dialogue, étranger au véritable sujet de la pièce, n'est qu'une succession de facéties et de jeux de mots sur Cléonyme, Théôros, Alcibiade. Puis Xanthias se tourne vers les spectateurs et leur expose le sujet de la pièce. Comme ce récit est un peu long, Aristophane l'a égayé d'un jeu de scène plaisant : au milieu de son discours l'esclave s'interrompt pour faire deviner au

1. Représentées en 422, nous ignorons à quelle fête et avec quel succès : le texte de la didascalie est profondément altéré. Le voici tel qu'il est donné par le *Venetus* : ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀμυνίου διὰ Φιλωνίδου ἐν τῇ πόλει ὀλυμπιάδι β' ἦν εἰς Λήναια καὶ ἐνίκα πρῶτος Φιλωνίδης Προάγωνι, Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος. Une seule correction est certaine, c'est celle de Ἀμυνίου en Ἀμεινίου. Toutes les autres sont invraisemblables ou inutiles ; la conjecture πθ' ὀλυμπιάδι, par exemple, adoptée par la majorité des éditeurs, introduit dans le texte une mention inutile, qui n'éclaircit rien. Remarquons seulement que εἰς Λήναια ne se rattache certainement pas à ἐδιδάχθη, car Aristophane ne peut avoir présenté au même concours deux pièces, les *Guêpes* et le *Proagôn*, sous le nom de Philonidès. On n'a pas encore trouvé de restitution satisfaisante de ces trois lignes. Voici ce que propose le dernier éditeur, M. van Leeuwen : ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀμεινίου διὰ Φιλωνίδου. Εὔπολις Πόλεσι δεύτερος ἦν — καὶ εἰς Λήναια ἐνίκα πρῶτος Φιλωνίδης Προάγωνι — Λεύκων Πρέσβεσι τρίτος. Cette restitution fourmille d'invraisemblances : je ne parle pas seulement de la conjecture plus qu'incertaine Εὔπολις Πόλεσι, ni de la place bizarre de la parenthèse

public quelle est la maladie de son maître. Il feint d'entendre des réponses, les réfute toute une à une et enfin lance lui-même le mot : Philocléon est φιληλιαστής. — D'après l'usage d'Aristophane, la scène suivante doit voir commencer l'action ou du moins exposer le thème comique. Le thème, c'est ici l'emprisonnement de l'héliaste dans sa propre maison et ses efforts pour s'évader. Le récit de Xanthias est donc à peine achevé qu'un cri de Bdélycléon appelle les esclaves : Philocléon cherche à fuir. Successivement les spectateurs voient apparaître le vieux juge à la cheminée de la cuisine, puis sous le ventre d'un âne, comme Ulysse, enfin sur les tuiles du toit. Toutes ces tentatives sont déjouées : on le force à rentrer et, comme on entend les pas du chœur qui déjà s'approche, tous les acteurs rentrent dans la maison. — Nous avons donc ici un type connu de prologue : tableau imprévu et dialogue plaisant, sorte de parade en dehors de l'action ; récit-prologue adressé au public ; enfin, exposition du thème comique en trois jeux de scène successifs.

230-332. Parodos.

La parodos est plus complexe. On peut la diviser en cinq parties :

1° — 230-247, *tétramètres iambiques*. Dialogue mélodramatique entre les choreutes. Voici, je crois, comment il faut l'interpréter scéniquement. Les héliastes apparaissent à la *parodos* de droite. Ils sont revêtus d'un vieux manteau. Tous portent un bâton. Au bas des

sur Philonidès après le nom d'Eupolis, ni de l'absence de la mention ἐνίκα πρῶτος Ἀριστοφάνης qu'il faut évidemment sous-entendre avant Εὔπολις Πόλεσι κ. τ. ἕ ; mais l'hypothèse même de la victoire des *Guêpes* aux Dionysies est formellement contredite par le témoignage des inscriptions (CIA, II, 971 b) : sur le catalogue des νῖκαι Διονυσιακαί, le nom du vainqueur comique de l'année 422 finit par ος. Et l'on ne peut même pas songer à Καλλίστρατος, puisque les seuls mots certains de notre didascalie affirment que les *Guêpes* furent représentées διὰ Φιλωνίδου. M. van Leeuwen conteste, il est vrai, l'exactitude de la restitution de Kœhler : au lieu de Παι[ανιεύς], il lit παί[δων et] croit qu'il s'agit dans cette partie de l'inscription non d'un poète comique, mais d'un poète cyclique. Mais il est encore contredit par le marbre, car l'ordre suivi dans ce catalogue est toujours παίδων, ἀνδρῶν, κωμῳδῶν, τραγῳδῶν. Alors même que la mention κωμῳδῶν manquerait (ce qui est déjà invraisemblable), c'est la mention ἀνδρῶν qui se trouverait alors placée avant τραγῳδῶν. La restitution παίδων est donc inadmissible : le vainqueur aux Dionysies de l'année 422 ne fut pas Aristophane.

reins ils ont un long dard acéré qui les fait ressembler à des guêpes et dont la forme rappelle celle d'un stylet (ἐγκεντρίς). Le coryphée et ses deux parastates sont accompagnés chacun d'un enfant qui porte une lampe[1]. Ils entrent lentement dans l'orchestra en marchant avec précaution, car la nuit est encore profonde. Le coryphée, Strymodore[2], se montre le premier et se tournant vers son premier parastate, Kômias, lui reproche sa lenteur et lui demande encore un effort (230-232). Kômias, avec son demi-chœur arrive péniblement dans l'orchestra et demande à Strymodore si Évergidès et Khabès sont déjà là (233-234). Ce sont les chefs de file du deuxième demi-chœur. Et, comme ils se trouvent justement derrière les premiers arrivants, l'un d'eux, Évergidès, répond lui-même : « Oui, ils sont là... » (235-239). Tous sont maintenant dans l'orchestra. Ils s'arrêtent et soufflent un moment. Puis le coryphée les invite à reprendre leur route (240-245) et un des parastates répète son ordre (246-247). Le chœur se remet en marche.

2° — 248-272, *tétramètres iambo-trochaïques*. Le sol est boueux et glissant. Les enfants guident les vieux et leur signalent les flaques d'eau. Soudain la lampe du fils du coryphée semble s'éteindre. « Avec une brindille de bois, fais sortir la mèche, » dit le père. Mais le petit, avec son doigt, a déjà poussé la mèche du dedans[3]. La lampe éclaire cette fois, mais que d'huile elle va brûler ! Le coryphée furieux frappe l'enfant. Le gamin pleure et menace les vieillards de les abandonner au milieu de la boue où ils barbotteront comme des canards. Enfin, après un assez long radotage sur la pluie, l'humidité et le vent, le chœur arrive devant la maison du vieil héliaste.

3° — 273-289, *chant du chœur*[4]. C'est une aubade au vieil héliaste

1. Le texte indique clairement que c'est toujours un seul enfant, et non un chœur d'enfants, qui élève la voix dans cette parodos. D'autre part le vers 408 prouve qu'il y a plusieurs enfants avec les choreutes. Je suppose donc qu'il y a juste autant d'enfants qu'il y a de dialogues différents entre le chœur et un enfant, c'est-à-dire trois (248 sqq., 291 sqq., 304 sqq.). Il n'est pas impossible cependant que chaque choreute soit accompagné d'un enfant ; alors il y aurait parmi ces enfants et des solistes et de simples figurants.

2. Cf. *Lysistrata*, où le nom du coryphée est aussi Strymodore (v. 259) et où le mouvement qui commence la parodos est analogue à celui-ci.

3. Il faut lire au v. 249 πρόμυξον, qui s'oppose à προβύσειν du v. 250.

4. Pour la scansion de cette strophe, cf. *Extraits d'Aristophane*, par L. Bodin et P. Mazon, p. LXVI.

pour l'appeler au tribunal. Comment le plus assidu des juges a-t-il pu s'oublier aujourd'hui ? Ne sait-il pas que l'on doit juger un gros personnage ? Est-il malade du verdict d'acquittement rendu la veille ?

4° — 290-316. *Dialogue chanté*[1]. Philocléon n'a pas répondu. Le chœur fait quelques pas[2] encore pour se rapprocher de sa porte. A ce moment, un des gamins, qui n'aime pas rendre des services gratuits, demande à son père, le premier parastate, de lui acheter des figues. Mais le pauvre héliaste, qui n'a pour vivre que son salaire de juge, refuse de le lui promettre. — Le fils du second parastate demande de son côté à son père ce qu'on aura à manger, si par hasard l'archonte laissait vaquer le tribunal. « Rien, » répond le père. Et le gamin agite alors lamentablement son sac à provisions entièrement vide. — Ce double dialogue, chanté sur un rythme traînant de refrain populaire, est déjà une exposition de ce qui est l'idée essentielle de la pièce : la justice est le gagne-pain de tous les gueux d'Athènes. Ce sont les plus pauvres citoyens qui sont les souverains maîtres de l'État, et, pour qu'ils aient à manger, il faudra que les riches aient des procès et que les sycophantes traînent devant leurs tribunaux tous les honnêtes gens. Voilà à quoi aboutit l'institution du μισθὸς δικαστικός qu'Athènes doit à la démagogie. Le petit sac vide qu'agite le fils de l'héliaste est un symbole expressif que pas un spectateur n'oubliera.

5° — 317-332. *Monodie* de Philocléon répondant au chœur. Il se lamente d'abord en une courte strophe[3] ; puis, en anapestes lyriques[4] terminés par un πνῖγος, il appelle Zeus à son aide.

333-414.

La scène qui suit se présente (au moins extérieurement) sous la forme d'un ἀγών, ou plutôt d'un σύνταγμα, car c'est bien pour des scènes de ce genre qu'il conviendrait de revenir à cette appellation : le fond n'a rien d'un ἀγών, mais le cadre est celui de tous les ἀγῶνες.

1. Ioniques mineurs (308 est altéré) : A (291-303) = A' (304-316).
2. Cf. 290 : ὕπαγ', ὦ παῖ, ὕπαγε.
3. Pour la scansion, cf. R. et W., p. 663.
4. Une tripodie commence la période. Mais 324-326 et 327-333 forment deux systèmes réguliers.

333-335. 'Ωιδή A, *système trochaïque* [1].
336-341. Προεπίρρημα, *tétramètres trochaïques* [2].
342-345. 'Ωιδή B, *système trochaïque*.

346-347. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
348-357. 'Επίρρημα, 10 *tétramètres anapestiques*.
358-364. Πνῖγος, *système anapestique* (6 *éléments*).

365-367. 'Αντῳδή A'.
368-372. 'Αντιπροεπίρρημα.
373-378. 'Αντῳδή B'.

379-380. 'Αντικατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
381-402. 'Αντεπίρρημα, 22 *tétramètres anapestiques*.
402-414. Σφραγίς, chant du chœur [3].

L'ᾠδή est remplacée par un dialogue entre le coryphée et Philocléon [4]. Le rythme est trochaïque. Le dialogue en tétramètres est encadré entre deux systèmes du coryphée. Nous avons là une forme analogue à celle que nous avions déjà rencontrée dans les *Cavaliers* (303-332) : la seule différence, c'est qu'ici le système a remplacé la strophe.

Les épirrhèmes sont en tétramètres anapestiques. Ils sont très courts tous deux. C'est qu'ils ne servent pas à développer une idée, mais simplement à accompagner, le premier, une rapide délibération sur les moyens de fuir, le second, une scène vive et toute d'action : celle de la fuite de Philocléon par la fenêtre et de sa capture par son fils et ses esclaves. La brusquerie de cette fin de scène empêche de terminer l'antépirrhème par un πνῖγος qui serait peu en situation. Le σύνταγμα reste un moment en suspens, soudainement interrompu comme la fuite de Philocléon. Il s'achève enfin par un chant du chœur qui correspond à la σφραγίς des véritables ἀγῶνες. Le premier moment de stupeur passé, les vieux héliastes se concertent. Ils décident d'envoyer les enfants chercher du secours auprès de Cléon. Les enfants

1. J'emploie à dessein le mot ᾠδή pour accentuer l'analogie de ce passage avec celui des *Cavaliers*, 303 sqq. Il n'en est pas moins impropre : ces systèmes ne sont pas chantés. Mais nous avons déjà vu dans les *Cavaliers*, 756 sqq., que les ᾠδαί pouvaient être remplacées par des couplets mélodramatiques. Cf. p. 43.

2. Sauf 339 qui semble un dimètre péonique. Cf. R. et W., p. 738.

3. Trochées et péons.

4. L'ensemble 333-345 forme ce que j'ai appelé ailleurs le *prélude* (προοίμιον). Remarquez que la distribution des vers entre les personnages est ici rigoureusement identique dans le προοίμιον et l'ἀντιπροοίμιον. Il n'en était pas de même dans les *Cavaliers* : cf. p. 39.

jettent leurs manteaux et sortent en courant. Les choreutes cependant se préparent à la lutte.

415-525.

La scène qui suit n'est qu'une longue scène de bataille. Il semblerait donc qu'elle dût être traitée avec une entière liberté. Il n'en est rien : une symétrie rigoureuse va la diviser en groupes parallèles. Elle commence ainsi :

415-417. 3 *tétramètres trochaïques.*
418-419. 2 *tétrapodies péoniques*[1].
420-427. 8 *tétramètres trochaïques.*
428-429. 2 *tétrapodies péoniques.*
430-462. 32 *tétramètres trochaïques.*

Or, la scène suivante se présente avec le même aspect :

472-474. 3 *tétramètres trochaïques.*
475-476. 2 *tétrapodies péoniques.*
477-485. 8 *tétramètres trochaïques.*
486-487. 2 *tétrapodies péoniques.*
488-525. 38 *tétramètres trochaïques.*

Il y a donc là évidemment une symétrie voulue, toute pareille à celle que nous avons pu remarquer dans une scène de combat analogue, celle des *Acharniens* (280 sqq.). Les péons, ici comme dans les *Acharniens*, correspondent évidemment à des danses enveloppantes du chœur. Mais ici, le comique est accru d'un jeu de scène nouveau. Les vieilles guêpes d'Athènes en effet ne portent pas leur dard par devant, mais par derrière[2]. Elles chargent, par conséquent, non pas tête baissée, mais dos en avant. C'est ce qui explique l'exclamation de Xanthias au moment où le chœur esquisse son premier mouvement d'attaque (420). Alors seulement il aperçoit l'arme des héliastes et pousse un cri effrayé. La première partie de la scène (415-462) mène les vieillards d'un côté de l'orchestra jusqu'à la porte de la maison. Mais sous les coups de triques des esclaves de Bdélycléon, ils sont forcés de reculer. Et c'est alors qu'ils chantent la strophe (463-470) qui sert de *mésode* à toute cette scène[3]. A ce moment, Bdély-

1. Lisez avec Bentley, au vers 418 : ὦ πόλις καὶ Θεώρου θεοισεχθρία.
2. Le mot τούρροπύγιον (1075) ne peut laisser de doute à ce sujet.
3. Trochées et péons.

cléon vient à eux et leur offre paix et alliance. Mais ils ne veulent pas entendre parler de paix et ce sont eux, cette fois, qui reculent avec des protestations indignées[1]. Ils reviennent ainsi à leur point de départ. Leur première ardeur cependant s'est épuisée dans cette courte lutte et le véritable ἀγών commence.

526-759.

526-545. Προοίμιον (voir l'analyse plus bas).
546-547. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
548-620. Ἐπίρρημα, 72 *tétramètres anapestiques*.
621-630. Πνῖγος, *système anapestique* (10 *éléments*).

631-647. Ἀντιπροοίμιον [2].
648-649. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
650-718. Ἀντεπίρρημα, 78 *tétramètres anapestiques*.
719-724. Ἀντιπνῖγος, *système anapestique* (6 *éléments*).

725-759. Σφραγίς (voir l'analyse plus bas).

Nous retrouvons dans le προοίμιον un cadre connu (*Cav.* 303 sqq. ; *Guêp.* 333 sqq.). Mais ici il est encore compliqué à dessein, car le chant du chœur est interrompu, non pas une fois, mais deux fois par les acteurs, et, en outre, il se présente lui-même sous la forme d'une strophe et de son antistrophe précédées d'une proode :

526-528. A. Proode [3].

529-530. α. 2 *tétramètres trochaïques*.
531-537. B. Strophe [4].

538-539. α'. 2 *tétramètres trochaïques*.
540-545. B'. Antistrophe.

Le reste de l'ἀγών est d'une ordonnance méthodique que ne trouble

1. Les péons (475 sq., 486 sq.) correspondent très nettement ici à un mouvement en arrière accompagné d'un geste d'horreur et d'aversion.

2. En réalité, la correspondance n'est pas parfaite : la proode 526-528 a bien son antiproode exacte dans 631-633. Mais, si 636-641 et 644-648 sont des strophes de même rythme, elles ne sont point de même structure métrique que 531-536 et 540-545. Et même, ce qui est plus curieux encore, tandis que ces deux dernières strophes dans le προοίμιον se répondent rigoureusement, au contraire dans l'ἀντιπροοίμιον les strophes 636-641 et 644-648 sont indépendantes l'une de l'autre. Il ne semble pas qu'il y ait là d'altération du texte. Mais, au milieu de cadres aussi complexes, le poète s'est permis certaines libertés.

3. Choriambes.

4. Choriambes.

aucune fantaisie. Le κατακελευσμός donne la parole à Philocléon et l'ἐπίρρημα n'est, en effet, qu'un long plaidoyer du vieil héliaste, coupé seulement de brèves plaisanteries de Bdélycléon. Il n'y a même pas, à proprement parler, de discussion. Le πνῖγος est une péroraison brillante et enthousiaste. — De même l'ἀντεπίρρημα appartient tout entier à Bdélycléon. Philocléon y intervient peu et, avant la fin même du plaidoyer de son fils, il faiblit et s'avoue à demi vaincu (713-714).

La σφραγίς ne doit pas se réduire aux quatre tétramètres du coryphée qui succèdent à l'ἀντιπνῖγος. Le sens même d'ailleurs ne permet pas de les séparer de ce qui suit. Il faut comprendre sous ce nom tout cet ensemble lyrique :

725-728. Le coryphée : *4 tétramètres anapestiques.*

729-736. Le chœur : strophe [1].
737-742. Bdélycléon : *système anapestique (7 éléments).*

743-749. Le chœur : antistrophe.
750-759. Philocléon : *système anapestique (9 éléments)* [2].

L'ἀγών a ébranlé la conviction de Philocléon : sa raison est persuadée, mais son vieux cœur résiste. Le premier demi-chœur s'approche du vieillard et l'exhorte à se rendre aux conseils de son fils (729-736). Bdélycléon se penche à l'oreille de son père et lui murmure des promesses de plaisir (737-742). Le second demi-chœur s'approche à son tour et, tout en s'adressant au jeune homme, donne, en réalité, un dernier avis à Philocléon (743-749) [3]. Le vieil héliaste, ainsi pressé de tous côtés, gémit, s'exalte et, parodiant d'admirables vers de l'*Hippolyte* et du *Bellérophon*, adresse un dernier adieu aux lieux bénis où le héraut demande aux juges : « Qui n'a pas encore voté ? »

760-1008.

Philocléon ne consent à écouter son fils qu'à la condition de juger encore. Il jugera donc chez lui, et, pour commencer, on lui trouve une cause dont il faut décider à l'instant même. C'est celle de son chien Labès accusé d'avoir mangé seul un fromage de Sicile. On le

1. Iambes et dochmiaques. Cf. R. et W., p. 803.
2. Les exclamations Ἰώ μοί μοι et οὗτος, τί βοᾷς, sont en dehors de la mesure.
3. Le mot σωφρονεῖ renferme un conseil détourné.

fait comparaître, on le juge. Bdélycléon le fait acquitter, malgré son père, par un habile subterfuge. — Tout ceci est développé en deux scènes en trimètres iambiques, à peu près égales[1] et séparées par un ensemble lyrique : *la prière avant l'audience.*

863-867. *Système anapestique.*
868-873. *Strophe*[2].
875-884. *Tétramètres anapestiques* suivis d'un *système.*
885-890. *Antistrophe.*

Ce groupe de deux scènes en trimètres, à peu près au centre de la pièce ressemble singulièrement aux groupes semblables que nous avons déjà vus dans les trois pièces précédentes. Les grands ensembles en forme d'ἀγών ayant donné tous leurs effets, les tableaux animés succèdent aux discussions abstraites[3]. Ces tableaux traduisent dans une certaine mesure les résultats obtenus par Bdélycléon, puisque son père renonce à aller juger au tribunal. Et, d'autre part, ils appartiennent par leur nature même à la première partie de la pièce, puisqu'ils nous montrent Philocléon dans l'exercice de ses fonctions de juge. C'est pour cela qu'Aristophane les a placés avant la parabase. La parabase est ainsi reculée bien au delà de sa place habituelle et sert à distinguer très nettement la farce, qui va commencer, de la vraie comédie, qui vient de finir. Après la parabase, les leçons de Bdélycléon auront porté tous leurs fruits : Philocléon, entièrement transformé, ne sera plus qu'un joyeux compère qui se préparera par mille folies à conduire le κῶμος final.

1009-1121. Parabase.

1009-1014. Κομμάτιον[4]. Adieux aux acteurs ; appel à l'attention des spectateurs[5].

1. L'une comprend 102 vers, l'autre 118.
2. Iambes et dochmiaques. — Les mots Ἰήιε Παιάν sont en dehors de la mesure. Le premier système est une sorte de κατακελευσμός, la strophe une prière préparatoire, les tétramètres et le système contiennent l'invocation proprement dite : Bdélycléon joue le rôle du prêtre, le chœur lui répond par l'antistrophe, dans laquelle il s'associe aux souhaits prononcés.
3. Il en est de même dans les *Cavaliers* : cf. p. 48 sq.
4. Un système anapestique et un système trochaïque acatalectes séparés l'un de l'autre par une pentapodie iambique catalectique. — Pour le mélange des mètres dans le κομμάτιον, cf. *Nuées*, 510 sqq.
5. Cf. p. 11 et *Cav.* 498 sqq.

1015-1059. Παράβασις et πνῖγος. Le poète se plaint de l'échec des *Nuées*. Il a été incompris parce qu'il a cherché la nouveauté. Il supplie les Athéniens d'avoir désormais plus d'égards pour leurs poètes et de se rappeler les services que ceux-ci leur rendent en attaquant tous ceux qui perdent la cité, démagogues et sophistes.

1060-1070. Ὠιδή[1]. Les vieillards rappellent avec orgueil et regret leur jeunesse belliqueuse.

1071-1090. Ἐπίρρημα. Ils expliquent d'où leur vient leur attirail de guêpes : ils ont jadis, guêpes intrépides, défendu leurs guêpiers contre l'attaque étrangère. Ils ont vaincu et repoussé l'envahisseur et lui ont laissé dans la chair leur dard victorieux.

1091-1100. Ἀντῳδή. Ils opposent ces exploits guerriers de leur jeunesse aux prouesses moins glorieuses des jeunes gens d'aujourd'hui qui préfèrent la rhétorique à la guerre.

1101-1121. Ἀντεπίρρημα. Ils continuent de montrer les analogies qu'ils offrent avec des guêpes, mais, cette fois, comme héliastes et non plus seulement comme Athéniens, vainqueurs des Mèdes : les tribunaux ressemblent à des guêpiers où des juges travaillent, tandis que d'autres regardent, somnolents, collés à la muraille[2].

Le ton de cette parabase est assez varié. Tandis que les premiers morceaux ont tous quelque chose de ferme, de fier et de vigoureux, le dernier épirrhème ne contient que des plaisanteries. C'est une réduction exacte de la comédie entière qui, d'abord, un peu trop sérieuse peut-être, s'égaie brusquement, à la fin, d'énormes bouffonneries.

1122-1264.

Nous devons assister maintenant à la transformation de Philocléon. Une longue scène en trimètres, qui sert en quelque sorte de *prologue* à la seconde partie de la pièce, nous montre son fils l'habillant et lui donnant une leçon de maintien, d'élégance et de bon goût. Puis tous deux sortent et, pour bien séparer tout ce qui précède de la nouvelle comédie qui commence, le chœur entonne la seconde para-

1. Trochées et péons.
2. Cf. 1109 sqq. Pour l'explication de ce passage difficile, voyez l'excellent commentaire de M. Alph. Willems, *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (classe des Lettres, etc...), n° 11, 1901.

base, qu'on ne trouve jamais placée aussi près de la parabase principale.

1265-1291. Seconde parabase.

Elle est surtout satirique :

1265-1274. Ὠιδή[1]. Contre Amynias.

1275-1283. Ἐπίρρημα[2]. Contre Ariphradès.

1284-1291. Ἀντεπίρρημα. Contre Cléon. Le poète nous révèle là la véritable portée de sa pièce. On a prétendu qu'il s'était réconcilié avec Cléon. Oui, il a renoncé à l'attaquer en face ; il a fait le bon apôtre, c'est vrai. Mais, en écrivant les *Guêpes*, c'est à Cléon cependant qu'il s'en prend encore, et à Cléon, auteur d'un des décrets les plus populaires, celui qui a porté à trois oboles le μισθὸς ἡλιαστικός[3].

Les scènes de la dernière partie se divisent en deux groupes ordonnés autour d'un χορικόν (1450 sqq.). Chacun de ces groupes commence par un récit de Xanthias. Le second groupe tient la place d'une exodos.

1292-1449.

Semblable à un de ces messagers de la tragédie qui, au début du dernier épisode, viennent annoncer le dénouement, Xanthias entre en courant par la droite pour nous apprendre quelle est maintenant la nouvelle folie de son vieux maître, ivre de plaisir et d'insouciance. Et aussitôt Philocléon paraît, entraînant une joueuse de flûte[4]. Bdélycléon qui le poursuit renonce à s'emparer de lui en le voyant en pareil état d'exaltation. Il va chercher du renfort. Le vieux accompagne sa sortie de défis et de railleries[5]. Puis il gravit son seuil[6],

1. Iambes et trochées. — Il est impossible d'affirmer que cette strophe avait une antistrophe.

2. Strophe péonique, sauf le dernier vers qui est un tétramètre trochaïque : cf. *Ach.* 971 sqq.

3. Cf. Sch. *Guêp.* 88 et 300.

4. Deux systèmes trochaïques (1326-1328, 1329-1331).

5. Système iambique (1336-1338), système trochaïque (1339-1341). Mais le texte semble altéré en plus d'un endroit.

6. Cf. 1342, ἀνάβαινε.

s'asseoit sur le dernier degré et, prenant la jeune fille sur ses genoux, lui adresse un délicieux discours, plein de promesses et de caresses (1342-1363). — A ce moment, Bdélycléon revient et cherche à lui enlever la courtisane (1364-1386). Puis successivement en deux scènes parallèles[1], une boulangère et un accusateur viennent se plaindre du vieil héliaste. Il leur répond par des fables, les raille et gâte si bien son affaire que son fils n'a plus d'autre remède que de le soulever dans ses bras et de l'emporter dans sa maison.

1450-1473. Χορικόν[2].

Les deux demi-chœurs, tour à tour, en deux strophes assez prosaïques, admirent le changement qui s'est opéré dans l'esprit de Philocléon, et cela par le seul effet des conseils filiaux.

1474-1537.

Pour la seconde fois, Xanthias apparaît: il sort de la maison de Philocléon. C'est de la folie orchestique, cette fois, que le vieux est possédé. Il ne cesse de danser et déclare qu'il prouvera à tous les nouveaux poètes tragiques qu'ils sont « antédiluviens » à côté de lui. Aristophane nous indique donc très nettement lui-même l'intention qui le guide dans toute cette exodos: parodier en les exagérant les procédés des jeunes poètes qui ont introduit dans la tragédie des danses dont le caractère violent et désordonné ne convient pas à la gravité de l'art tragique[3]. Le plus coupable, c'est Karkinos[4] qui a remplacé l'ἐμμέλεια par des sauts et des pirouettes. Mais cela, il l'a fait sans doute pour ses fils, tous danseurs, et ces fils eux-mêmes ne sont que des élèves ou des amis de Phrynichos, l'acteur à la mode[5] qui a

1. Assez semblables aux scènes des deux créanciers dans les *Nuées*, 1214 sqq.
2. Diambes et choriambes. Cf. R. et W., p. 661 et Wilamowitz, *Choriambische Dimeter* (*Sitzungsberichte*... Berlin, 1902, p. 881).
3. C'est ce qu'a très bien discerné M. A. Willems, *Bull. de l'Ac. roy. de Belgique*, nº 11, 1901.
4. Sur Karkinos et ses fils, voyez l'article de M. Nicole, dans les *Mélanges Graux*, p. 163 sqq.
5. Cf. Sch. *Ois.* 750 : Φρύνιχος... ὁ ἕτερος, Χοροκλέους παῖς, ὑποκριτής, et Sch. *Nuées*, 1091 : εἰς Φρύνιχόν φασιν αὐτὸν ἀποτείνειν τὸν τραγικὸν χορευτὴν ἐπεὶ διεβάλλετο ἐπὶ μαλακίᾳ διὰ ποικιλίαν σχημάτων.

rendu ces danses familières au public d'Athènes. Les poètes tragiques font maintenant des pièces pour Phrynichos, et l'art de Phrynichos, ce n'est plus la tragédie, c'est la pantomime, c'est le ballet. Le poète comique va donc nous parodier aujourd'hui le ballet en vogue, comme ailleurs il a parodié la tragédie subtile et raisonneuse d'Euripide dont ses concitoyens avaient semblé s'engouer.

Un système anapestique (1482-1495) accompagne l'entrée de Philocléon. C'est une danse folle qu'exécute le vieux. Il lève la jambe au ciel, puis s'accroupit, puis rebondit, puis tourne sur lui-même. A chaque déhanchement nouveau, il annonce lui-même à haute voix le travail qu'il va avoir l'honneur de présenter au public ; il commente lui-même par des plaisanteries et des grimaces les tours qu'il exécute[1]. Enfin, il réclame des rivaux avec lesquels il puisse lutter. Alors, un à un, entrent dans l'orchestra trois petits bouts d'hommes, hauts « comme des rognures de crottes de biques[2] ». Ce sont les fils de Karkinos. Ils viennent se mesurer avec Philocléon. Deux tétramètres anapestiques (1516-1517) annoncent l'ouverture du concours, et, tandis que le chœur chante une couple de strophes[3], les trois petits « crabes[4] » tournent, sautent, se démènent. C'est ensuite le tour de Philocléon. Il dédaigne cette fois d'ouvrir la bouche, mais il prend son élan, et, accompagné d'un solo[5] du coryphée, il sort de l'orchestra en exécutant des pirouettes folles. Il entraîne le chœur derrière lui. Les rôles sont renversés : autrefois, c'était le chœur qui sortait en dansant ; cette fois, c'est l'acteur[6]. Les tragédiens et comédiens se sont transformés en danseurs : c'est Phrynichos qui l'a voulu[7].

1. J'interprète ainsi les vers 1488 sq., 1490, 1492, 1494 sq.
2. Cf. *Paix*, 790, σφυράδων ἀποκνίσματα.
3. Dactylo-trochées. Cf. R. et W., p. 383.
4. Cf. *Guêp.* 1519 sq.
5. Dactylo-trochées. Plotius (2664) appelle ces vers des *prosodiaques hyporchématiques*. Ils sont composés d'un parémiaque (dont le premier pied peut être un iambe) et d'un ithyphallique. — Voyez un solo analogue du coryphée, accompagnant une sortie dansante, à la fin de *Lysistrata*, 1316 sqq.
6. Il faut conserver au vers 1537 la leçon du *Ravennas* : ὀρχούμενος, comme l'a fort bien montré M. A. Willems.
7. On voit suffisamment par cette seule analyse pourquoi je n'admets pas l'hypothèse de M. van Leeuwen (*Mnemosyne*, 1888, p. 419), d'après laquelle il y aurait là un dénoûment double provenant de deux recensions.

Les *Guêpes* sont donc composées de la façon suivante:

1-229.	Prologue.
230-332.	Parodos.
333-414.	Scène en forme d'ἀγών.
415-525.	Scène à renversement.
526-759.	Ἀγών.
760-862.	Scène en trimètres.
863-890.	*Ensemble lyrique.*
891-1008.	Scène en trimètres.
1009-1121.	*Parabase.*
1122-1264.	Introduction.
1265-1291.	*Seconde parabase.*
1292-1449.	Folie amoureuse de Philocléon.
1450-1473.	*Choricon.*
1474-1537.	Folie orchestique de Philocléon.

La première partie de la pièce présente donc une disposition analogue à celle des pièces précédentes: la scène de bataille a seulement pris un développement inusité et réuni deux cadres qu'elle n'emploie en général qu'isolément, celui de l'ἀγών et celui de la scène à renversement. La parabase a été, en outre, reculée un peu au delà de sa place ordinaire. Entre les deux parabases une longue scène en trimètres sert d'introduction à la seconde partie, en nous montrant Philocléon se préparant à sa nouvelle vie. Deux séries de scènes groupées autour d'un *choricon* nous le peignent enfin jouissant et abusant des plaisirs de cette nouvelle existence.

Il est peu de pièces dans Aristophane qui soient au fond plus clairement composées, et, d'autre part, il en est peu qui paraissent au premier abord plus compliquées et plus touffues. C'est que le poète, s'il n'est pas sorti des cadres habituels de la comédie, a pris plaisir en revanche à les élargir, à leur donner tout le développement dont ils étaient susceptibles. C'est ainsi que la parodos a été divisée en cinq parties correspondant à des jeux de scène variés. C'est ainsi que, dans l'ἀγών, l'ᾠδή et la σφραγίς sont devenues de véritables *ensembles*. Mais — remarquons-le aussi — ces ensembles sont très régulièrement composés, suivant des formules connues par ailleurs. Partout se

retrouve donc une double préoccupation : être *complexe* tout en étant *régulier*. L'échec des *Nuées* avait été dur à Aristophane. Il pouvait l'attribuer, en partie du moins, à la composition nouvelle et sans doute défectueuse de sa comédie. Il voulut donc faire une pièce aussi conforme que possible, cette fois, au type traditionnel. Mais son sujet, par lui-même, se trouvait être un peu grave et austère. Il fallait l'égayer par des effets imprévus. Il fallait paraître nouveau sans paraître indépendant. Le poète s'est donc efforcé de compliquer les anciennes formes de la comédie attique et d'en tirer tous les effets scéniques qu'elles pouvaient donner. Et il a composé ainsi une pièce très serrée, mais un peu compacte, qui manque parfois d'aisance, sinon de mouvement, de véritable gaîté, sinon d'esprit. On y sent partout le travail et l'effort. La bouffonnerie même y a peu de laisser aller ; elle est plus originale que franche, plus spirituelle que comique. Par cela même, les *Guêpes* sont peut-être pour nous la pièce la plus intéressante d'Aristophane, parce qu'elles sont, de toutes les comédies qui nous restent de lui, la plus riche et la plus réfléchie.

LA PAIX[1]

Au fond de l'orchestra, deux maisons : la maison de Zeus à gauche, la maison de Trygée à droite. Entre les deux, l'entrée d'une caverne qui s'enfonce en pente rapide dans le sol[2].

1-300. Prologue.

Devant la maison de Trygée, un esclave, penché sur un cuveau d'ordures, est occupé à pétrir une étrange pâtée dont l'odeur le force à détourner la tête avec dégoût. Soudain, un autre esclave sort en courant de la maison et réclame un pain pour M. Scarabée. On le lui donne : il rentre et ressort aussitôt pour en réclamer un autre. Trois fois de suite le même jeu de scène se renouvelle. Enfin, pour simplifier les choses, le second esclave emporte le cuveau lui-même. C'est là la parade courte et piquante que nous avons déjà vue au commencement de toutes les pièces d'Aristophane. Elle est complétée ici par une description de l'escarbot dévorant sa pâtée : l'esclave penche la tête par une ouverture donnant sur l'écurie de ce bizarre coursier et fait au public le portrait de l'immonde animal. Puis, suivant un procédé qui nous est déjà presque aussi familier que les précédents[3], il interroge les spectateurs : ont-ils deviné le sens de l'énigme ? Il feint d'entendre des réponses inexactes, les rejette ; enfin il expose lui-même le

1. Représentée aux Grandes Dionysies de l'année 421. Aristophane n'eut que le second rang : Eupolis était classé premier avec ses Κόλακες.
2. Voyez notre édition de la *Paix*, p. 14.
3. Cf. *Guêpes*, 71 sqq.

sujet de la pièce en un récit-prologue semblable d'allure à ceux des *Guêpes* et des *Cavaliers*.

Ce récit est à peine achevé que la μηχανή commence à nous montrer Trygée. La nacelle qui est fixée à l'extrémité de la μηχανή a cette fois pris grossièrement la forme d'un escarbot. Et Trygée s'élève lentement dans les airs. Ce mouvement d'ascension est traduit dans notre texte par un système anapestique (82-101) : Trygée à ce moment ne dialogue pas avec son esclave ; il ne s'adresse d'abord qu'à sa monture, puis, à mesure qu'il s'élève, il prononce les formules solennelles des hérauts qui invitent à la prière. La μηχανή le laisse ensuite quelque temps suspendu dans les airs et c'est alors qu'il engage un dialogue plus familier (parodié d'Euripide), d'abord avec son esclave, ensuite avec ses petites filles qui viennent d'apparaître sur la terrasse de la maison[1]. Il triomphe par des plaisanteries de toutes leurs objections, leur lance un dernier adieu, et la μηχανή reprend son mouvement d'ascension. Mais c'est pour redescendre bientôt, assez brusquement, au grand effroi de Trygée, qu'elle dépose devant la maison de Zeus (154-172, système anapestique). Comme toujours, l'invraisemblance du procédé est soulignée et excusée à la fois par une plaisanterie ; Trygée supplie le machiniste de ne pas le déposer trop rudement à terre (174 sqq.).

Puis il frappe à la porte de Zeus. Hermès sort et se met à invectiver l'intrus[2]. Enfin il s'humanise et consent à parler : les dieux n'habitent plus l'Olympe ; ils ont quitté la place et laissé leur palais à Polémos. Celui-ci apparaît bientôt lui-même. Il porte un immense mortier et, tandis que Trygée, effrayé, ne cherche qu'à se cacher, il commence à y broyer les cités grecques : chacune de ses exclamations allégoriques est soulignée par un aparté de Trygée. Puis il appelle son esclave Kydoimos et l'envoie chercher un pilon à Athènes. L'esclave sort, puis rentre ; le pilon d'Athènes, Cléon, n'existe plus. Reste celui de Sparte, dit Polémos. Kydoimos sort une seconde fois pour revenir encore les mains vides : le pilon de Sparte, Brasidas, a disparu en Thrace. Il ne reste donc plus à Polémos d'autre ressource que de

1. Dactyles (tétrapodies et hexamètres).
2. Cf. *Gren.* 465 sqq.

se fabriquer à lui-même un pilon. C'est ce qu'il annonce au public en rentrant dans la maison de Zeus.

Cette scène, très habilement menée, avec les allusions politiques qui lui donnent un sens et une portée, avec les entrées et sorties de personnages qui la coupent et l'égaient, est la véritable *exposition* de la comédie : la scène précédente exposait le thème burlesque de la pièce, l'ascension de Trygée ; celle-ci expose le thème allégorique : quand Polémos quitte l'orchestra pour aller se fabriquer un pilon, les spectateurs sont par rapport à la pièce dans la même situation d'esprit que le poète par rapport aux événements politiques ; ils craignent que Trygée n'ait pas le temps de déterrer la paix avant le retour de Polémos et ils le presseraient, s'ils pouvaient, de ne pas laisser échapper pareille occasion. La conquête de la paix leur apparaît à la fois comme un tour à jouer à des adversaires brutaux et maladroits autant que comme un moyen de retrouver enfin le calme et le bien-être.

130-345. Parodos.

C'est précisément cette vivacité d'impression, cette puissance d'espoir en face d'un bonheur si proche et si aisé à conquérir, qui explique l'entrée assez anormale du chœur. Les choreutes[1] se précipitent dans l'orchestra en dansant, en pirouettant tant qu'ils peuvent. Le mètre est le tétramètre trochaïque, comme dans les *Cavaliers* (242 sqq). Mais il n'y a pas ici de groupements symétriques d'aucune sorte : là joie du chœur est trop vive pour se soumettre à un ordre quelconque. Le coryphée[2] prononce d'abord quelques vers ; puis un dialogue, d'abord de distique à distique, puis de vers à vers s'engage entre Trygée et les choreutes[3]. Enfin Trygée, d'un système trochaïque ferme et impérieux (338 sqq.) impose silence à tous.

346-600.

La longue scène qui suit est encadrée entre une strophe et son anti-

1. Sur la composition du chœur, voyez notre édition de la *Paix*, p. 13.

2. Ou peut-être les chefs des deux demi-chœurs : ces huit tétramètres se divisent assez naturellement en deux parties égales (301-304, 305-308).

3. Il est assez difficile de partager les vers entre les choreutes : peut-être le coryphée prend-il seul part au dialogue.

strophe (346-360 — 582-600): elle forme donc un ensemble qui mérite d'être analysé avec soin : c'est la scène de la délivrance de la paix. Voici comment elle se présente :

346-360. A. *Strophe crétique* [1].

361-384. 23 *trimètres iambiques* : Trygée supplie Hermès.
385-399. *Commos* [2] : le chœur cherche à fléchir Hermès.
400-425. 25 *trimètres iambiques* : Trygée décide Hermès.

426-430. *Tétramètres trochaïques* : le chœur se met à l'œuvre.

431-458. *Trimètres iambiques* : scène de libations.

459-472. B. *Strophe* [3] : première manœuvre.
473-485. *Trimètres iambiques* : colère de Trygée.
486-499. B'. *Antistrophe* : seconde manœuvre.
500-507. *Trimètres iambiques* : colère de Trygée.

508-511. *Tétramètres iambiques* : invitation à un dernier effort.
512-519. *Strophe iambique* : dernière manœuvre.

520-552. *Trimètres iambiques* : salut à la paix.
553-581. *Tétramètres et système trochaïques* : défilé du chœur.

582-600. A'. *Antistrophe crétique*.

Les choreutes s'empressent autour de Trygée et lui demandent ses ordres : tous obéiront. Mais il s'agit auparavant de s'assurer l'appui d'Hermès. De là un premier ensemble qui peut se décomposer en deux dialogues iambiques à peu près égaux, encadrant un commos plaisant. Trygée supplie d'abord seul Hermès qui refuse de se laisser attendrir (361 sqq.). Alors il appelle le chœur à son secours ; les choreutes entourent le dieu, le pressent (strophe trochaïco-crétique coupée par des épirrhèmes de Trygée). Enfin, dans un second dialogue iambique (400 sqq.), Trygée, par le don d'une coupe d'or, emporte la place : Hermès faiblit. Et aussitôt une rapide conclusion en tétramètres trochaïques [4] indique que l'on commence à agir : le chœur

1. Avec quelques éléments trochaïques. Cf. R. et W., p. 746.

2. Trochées et crétiques. Les épirrhèmes de Trygée sont des tétramètres trochaïques. Voyez notre édition de la *Paix*, p. 114 sqq.

3. Systèmes anapestiques (464-466, 469-472) avec quelques exclamations de rythme crétique.

4. Le changement de rythme du vers 426 correspond à la soudaine résolution d'Hermès, qui passe brusquement du côté du chœur. — Je donne aussi à Hermès

s'écarte des acteurs ; quelques choreutes entrent[1] dans la grotte, d'autres, à l'entrée, préparent cordes et leviers.

Alors Trygée commence l'invocation aux dieux (431 sqq.). Hermès, héraut du ciel, prend le rôle de héraut des hommes. La coupe d'or que Trygée vient de lui donner servira aux libations rituelles. Il se campe donc dans l'attitude des crieurs publics d'Athènes et d'une voix indifférente et criarde clame les formules sacrées : chacune de ses invocations est plaisamment complétée par Trygée qui l'achève en souhait burlesque.

Quand les prières sont finies, les manœuvres commencent. Les choreutes glissent leurs épaules sous les cordes et tendent l'échine : de brèves exclamations et de courts systèmes anapestiques rythment l'effort des travailleurs[2]. Deux fois cet effort est vain et deux fois, tandis que tout le monde s'interrompt et souffle, Trygée et Hermès accusent la mollesse ou la malveillance de tel ou tel groupe de choreutes. La symétrie de ces efforts et de ces repos alternés est soulignée par un jeu de scène qui se laisse aisément deviner sous les mots du texte. A la fin de sa première tentative, le chœur invite aigrement Trygée et Hermès à mettre, eux aussi, la main aux cordes. Trygée veut faire du zèle, il saisit une corde, tire avec une ardeur affectée, et, en s'arc-boutant, heurte du pied un choreute : il chancelle et tombe en invectivant l'auteur involontaire de sa chute. Au moment de la seconde tentative, Trygée se trouve cette fois près de choreutes pleins d'ardeur qui, en se plaignant de la mauvaise volonté de leurs camarades, donnent intentionnellement un brusque coup d'épaules en avant, et renversent Trygée. Il se relève en murmurant, non sans quelque mauvaise humeur : « Vous, en tout cas, les affamés de paix, vous tirez bravement ! »

La conclusion de ces deux groupes symétriques est faite de quatre tétramètres trochaïques suivis d'une strophe iambique (508-519). Le coryphée prend une brusque résolution : il écarte du chœur tous ceux

les vers 433-438, d'accord avec les manuscrits et les scholies. Voyez notre édition de la *Paix*, N. C., p. 116.

1. Cf. 427, εἰσιόντες.

2. Cet effort haletant est traduit par l'accumulation des longues dans les systèmes anapestiques.

qui se sont fait remarquer par leur mauvais vouloir ; les vrais laboureurs de l'Attique à eux seuls sauront bien venir à bout du labeur entrepris. Un dernier effort est tenté, et la Paix en effet sort de sa grotte.

Trygée longuement la salue en évoquant toutes les images gracieuses qu'elle rappelle à la mémoire de tous. Il signale dans les rangs mêmes des spectateurs la joie qui se peint sur le visage des vignerons et des laboureurs, le dépit et la colère qui éclatent dans les traits des marchands d'épées et de cuirasses (trimètres iambiques). Puis il donne le signal du départ[1] (tétramètres trochaïques avec πνῖγος) : les choreutes se rassemblent et défilent en masse compacte ; leurs pioches et leurs fourches sur leurs épaules resplendissent au soleil. Comme Trygée le leur a ordonné, ils chantent un hymne à la déesse reconquise[2].

601-705.

Les deux vers (601-602) qui succèdent au chant du chœur ont l'allure d'un κατακελευσμός et ouvrent un ἀγών :

601-602. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres trochaïques.*
603-650. Ἐπίρρημα, 47 *tétramètres trochaïques.*
651-656. Πνῖγος, *système trochaïque* (6 *éléments*).

657. Ἀντικατακελευσμός, 1 *trimètre iambique.*
658-705. Ἀντεπίρρημα, 47 *trimètres iambiques.*

Cet ἀγών présente de nombreuses irrégularités qui peuvent faire douter de sa nature : il n'y a pas de correspondance rigoureuse entre les deux parties ; les mètres ne sont pas ceux qu'on trouve en général attribués à l'ἀγών : enfin — et c'est là l'objection la plus grave, car elle touche au fond et non plus seulement à la forme — il n'y a point là de discussion : doit-on donner le nom d'ἀγών à un simple dialogue ? Avant de répondre non, il convient du moins de se demander si une discussion était à sa place dans une pièce comme la *Paix* : il faut donc comprendre quelle était l'intention du poète en écrivant sa comédie.

1. Trygée, dans le texte traditionnel, invite par trois fois le chœur à chanter (555, 560, 581). La chose est inadmissible. Je crois qu'il faut attribuer au premier parastate les vers 556-559 et au second 560-561. A ces vers correspond un mouvement du chœur qui se masse devant la statue de la Paix pour chanter le péan, quand Trygée en donnera le signal (ce qu'il fait au vers 581).

2. Le chœur devrait ensuite sortir. Mais, par une invraisemblance nécessaire, il reste dans l'orchestra ses outils en main (cf. 729).

Depuis trois ans déjà Athéniens et Spartiates étaient las de la guerre : le désastre de Pylos (425) avait abattu le courage de Sparte ; les combats de Délion (424) et d'Amphipolis (422) avaient porté de rudes coups à l'orgueil d'Athènes. La mort de Cléon et de Brasidas vint donner une autorité nouvelle aux partisans de la paix : Nicias à Athènes, Plistoanax à Sparte, travaillèrent aussitôt avec ardeur à conclure une paix durable. Mais rien n'était plus difficile que d'arriver à s'entendre. Certaines cités grecques trouvaient avantage à la continuation de la guerre : Argos qui voyait Sparte s'affaiblir dans cette lutte, Thèbes qu'avait enivrée d'orgueil sa récente victoire à Délion, enfin Corinthe et Mégare qui haïssaient profondément Athènes et craignaient sa puissance envahissante. A Athènes même on élevait des prétentions de nature à faire échouer les négociations, et Sparte, de son côté, en proclamant partout qu'elle allait établir des forts en Attique, au lieu d'effrayer sa rivale, ne faisait que l'exaspérer. C'est pendant les mois où les négociations de paix se poursuivaient et où des heurts continuels menaçaient de les faire échouer qu'Aristophane écrivit sa comédie.

L'intention du poète n'était plus comme à l'époque des *Acharniens* de faire seulement accepter l'idée de la paix : tous maintenant la souhaitaient avec ardeur. Ce qu'il voulait, c'était célébrer par avance cette paix si longue à venir, si chèrement payée, et faire disparaître dans un immense mouvement de joie et de délivrance tous les sentiments mesquins et dangereux d'amour-propre qui retardaient l'apaisement. La paix était toute proche : il ne fallait que montrer aux Athéniens combien elle était facile à acquérir et quelle joie ce serait partout de la revoir enfin. Pour cette ville où, depuis dix ans, se pressait une population rurale qui s'énervait loin des champs, le suprême bonheur ne devait-il pas être de voir les portes s'ouvrir, chacun courir à ses vignes et les robes des femmes aux plis gracieux se répandre à travers les champs[1] ?

Dans ces conditions était-il possible à Aristophane d'instituer une discussion en règle sur les avantages de la paix ? Mais qui eût représenté le parti de la paix, alors qu'il n'y avait pas dans l'orchestra un

1. Cf. *Paix*, 536.

seul personnage qui ne voulût la paix ? Comment donc a-t-on pu tarder si longtemps à la conquérir ? voilà plutôt ce qui est fait pour étonner. L'homme ne renonce pas si vite à des sentiments qui l'ont guidé pendant de longues années et il veut toujours justifier à la fois sa conduite passée et ses revirements... « Pourquoi luttions-nous donc jadis avec tant d'acharnement ? » telle est l'idée immédiate qui traverse l'esprit des spectateurs athéniens et c'est la réponse à cette question qui doit être le centre même de la pièce et remplacer une discussion, un ἀγών, qui n'a pas cette fois de raison d'être. Cette réponse, ce n'est pas Trygée qui la donnera, car il est trop partial ; ce sera Hermès, mais Hermès parlant au nom de la Paix elle-même. Le premier épirrhème ramène l'auditeur athénien en arrière et lui montre qu'il fut dupe d'une illusion, qu'il n'obéissait qu'aux calculs intéressés de ses chefs, quand il croyait avoir toute la Grèce contre lui. C'est la thèse des *Acharniens* reprise avec plus de précision et étendue aux Lacédémoniens [1]. Trygée, par un bref πνῖγος, rapide oraison funèbre de Cléon, écarte d'un geste définitif tout ce passé douloureux. Le second épirrhème est consacré à l'avenir : la paix se renseigne sur ceux qui gouvernent la cité. Trygée rougit d'avouer que le parti démagogique est toujours au pouvoir. Mais il ne veut pas s'arrêter à cette idée ; il dédaigne trop Hyperbolos pour croire qu'il puisse rester populaire [2] quand Athènes aura avec le calme retrouvé son bon sens. La guerre a troublé même les esprits les plus sains : Sophocle est devenu avare ! Quant à Cratinos, c'est un homme mort depuis qu'il a vu une jarre pleine brisée par les Lacédémoniens, et le vin qu'elle contenait perdu ! Cette dernière plaisanterie soulignée par un jeu de scène [3] remplace l'ἀντιπνῖγος. La déesse fait un geste d'horreur, et Trygée, abrégeant son énumération, termine simplement par ces deux vers :

Χἄτερα πόσ' ἅττ' οἴει γεγενῆσθ' ἐν τῇ πόλει ;
ὥστ' οὐδέποτ', ὦ δέσποιν', ἀφησόμεσθά σου [4].

1. Au vers 625, les mots τοῖς γεωργοῖς désigne aussi bien les laboureurs du Péloponnèse que ceux de l'Attique, comme le montrent les vers suivants.

2. Cf. *Paix*, 685 : ἀλλ' οὐκέτ' αὐτῷ χρησόμεθ' οὐδέν ...κ. τ. ἑ.

3. Voyez la scholie : ὥσπερ ἐκπλαγείσης τῆς Εἰρήνης ἐπήγαγε τὸ καὶ ἕτερα τοιαῦτα γεγονέναι ἐν τῇ πόλει.

4. Il n'y a rien dans tout cela qui prouve un remaniement quelconque du texte

706-728.

L'ἀγών est terminé. Suivant l'usage, une courte scène en trimètres (706-728) va à la fois servir de conclusion à la première partie et de prologue à la seconde. Hermès donne à Trygée Opôra pour lui-même et Théôria pour le Conseil. Trygée réclame son escarbot, mais il est remonté chez les dieux (entendez que la μηχανή, aussitôt après avoir déposé Trygée à terre, a emporté la nacelle et a disparu). Il suit donc le chemin que lui indique Hermès ; il pénètre dans la grotte où était cachée la déesse, frôle la statue en passant [1] et disparaît derrière elle. Hermès rentre dans la maison de Zeus.

729-818. Parabase.

729-733. Κομμάτιον, 4 tétramètres anapestiques et un tétramètre trochaïque. Le chœur dépose ses instruments de travail entre les mains des garçons d'accessoires du théâtre (qu'il appelle « ses suivants »), dépouille ses vêtements et se tourne vers les spectateurs.

734-774. Παράβασις et πνῖγος. Le poète fait son propre éloge. Il rappelle que, le premier, il osa attaquer Cléon. Il fait appel au concours de tous pour qu'on lui donne la victoire.

775-796. 'Ωιδή [2]. Contre Karkinos et ses fils [3].

797-818. 'Αντῳδή. Contre Morsimos et Mélanthios.

Quoique cette parabase contienne des vers qui se retrouvent dans

de la *Paix*. M. Zielinski tient beaucoup à ce qu'une première édition de la pièce soit antérieure à la mort de Cléon et à ce qu'on en retrouve des indices dans notre texte. Or, la preuve qu'il en apporte, c'est qu'aux vers 48 et 480, Aristophane, parlant de Cléon, emploie l'indicatif présent. Malheureusement ni dans l'un ni dans l'autre passage il n'est en réalité question de Cléon. Au vers 48, ἐκεῖνος désigne l'escarbot : « C'est une allusion à Cléon que la façon sans vergogne dont cet animal vit d'ordures. » Au vers 480, on peut douter du sens véritable de la plaisanterie, mais, à coup sûr, il est absurde de déclarer que ὁ χαλκεύς désigne Cléon parce que, dans un passage de peu d'intérêt d'une comédie jouée trois ans auparavant (*Cav.* 469), un personnage aura dit en parlant de Cléon : ἐπὶ γὰρ τοῖς δεδεμένοις χαλκεύεται. Il faudrait soutenir alors que de même ὁ ἁμαξουργός, dans toutes les pièces d'Aristophane, désignera Cléon, parce que, dans le même passage, Cléon pendant trois vers n'a employé que des expressions empruntées à l'art du charron !

1. Cf. 726 : τῃδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν.

2. Dactylo-trochées. Cf. R. et W., p. 488. — Remarquez que les deux strophes sont construites sur le même modèle : une accumulation d'épithètes satiriques se retrouve à la même place dans la strophe et dans l'antistrophe.

3. Sur le sens de toute cette strophe, voyez l'article que j'ai déjà cité de M. Nicole, dans les *Mélanges Graux*, p. 163 sqq.

celle des *Guêpes*[1], elle n'a pas cependant l'âpreté de cette dernière. Le ton en est au contraire plus spirituel et plus gai qu'agressif et satirique. Les attaques ne portent guère que sur des poètes et des danseurs, personnages plus ridicules qu'odieux. Il n'y a pas d'allusions politiques ; les parties de la parabase qui leur sont en général réservées, les épirrhèmes, n'existent même pas.

819-921.

Trygée est redescendu sur la terre avec Théôria et Opôra. Deux scènes iambiques suivies toutes deux suivies d'un court commos nous montreront ce qu'il va faire de chacune d'elles :

819-855.		*Trimètres iambiques* : Opôra.
856-867.	A.	Κομμός[2].
868-908.		*Trimètres iambiques* : Théôria.
909-921.	A'.	'Αντικομμός.

Trygée apparaît à la parodos de gauche qu'il gravit péniblement suivi des deux courtisanes. Comme toujours, l'invraisemblance de la mise en scène est soulignée par une plaisanterie : Trygée déclare fort pénible le chemin *direct* de la terre au ciel[3] ! Son esclave apparaît sur le seuil de sa maison : Trygée lui confie Opôra.

Puis, resté seul dans l'orchestra avec Théôria, il se pavane gravement[4], tandis que le chœur l'admire et le flatte. A ces compliments, il répond en exagérant encore son bonheur, en chantant sa propre gloire de sauveur de la Grèce.

Son esclave ressort. Il s'apprête alors à donner Théôria au Conseil. Il demande d'abord aux spectateurs qui veut en attendant la recevoir en dépôt et la garder pour le Conseil. Mais il voit bientôt, par l'attitude de son esclave qu'il a laissé seul une minute avec Théôria, qu'il ne peut la confier à personne. Il va donc la conduire lui-même et sans tarder au Conseil. Il traverse alors l'orchestra et remet la courtisane aux membres du Conseil assis à leur place sur les gradins du théâtre[5].

1. *Paix*, 752-758 = *Guêpes*, 1030-1035.
2. Prosodiaques logaédiques : une strophe et une antistrophe (856-858 = 860-862) suivies chacune d'un tétramètre iambique ; puis un tétramètre iambique suivi d'un système.
3. Cf. 819, ὡς χαλεπὸν ἐλθεῖν ἦν ἄρ' εὐθὺ τῶν θεῶν.
4. Cf. *Cav.* 1111 sqq.
5. Pour la place occupée au théâtre par les membres de la Βουλή, voyez l'article

Puis de nouveau, il recommence sa promenade glorieuse au milieu des mêmes exclamations admiratives du chœur auxquelles il répond par les mêmes vantardises de félicité future, le même chant de triomphe sur lui-même.

922-1038.

Mais, avant d'épouser Opôra, il convient d'offrir un sacrifice aux dieux pour célébrer l'entrée de la jeune femme dans sa nouvelle maison. C'est ce que décident de faire sans tarder Trygée et son esclave dans une courte scène en trimètres iambiques (922-938) qui sert d'introduction [1] au groupe suivant :

939-955. Α. Κομμός [2].
956-973. *Trimètres iambiques.*
974-1015. Mésode : *deux systèmes anapestiques.*
1016-1022. *Trimètres iambiques.*
1023-1038. Α'. Ἀντικομμός.

Le premier commos accompagne les préparatifs du sacrifice en soulignant, comme d'ordinaire, l'invraisemblance de certains procédés scéniques. On cherchait un autel ; justement il s'en trouve un devant la porte de la maison (942).

Avec l'épirrhème (956-973), les premiers rites du sacrifice s'accomplissent : on fait le tour de l'autel ; on trempe dans l'eau un tison ardent ; on asperge d'eau la tête de la victime pour qu'en secouant la tête elle semble faire un signe d'assentiment ; enfin on jette des grains d'orge à la foule et on répand l'eau lustrale avec le περιρραντήριον.

L'invocation proprement dite, qui occupe le centre de la scène, est écrite dans le mètre anapestique. Elle se compose de deux longs sys-

de M. Svoronos dans le *Journal international d'archéologie et de numismatique*, n° 1, 1898, et celui de M. Willems dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n°s 9-10, 1901.

1. Je considère comme purement accidentelle la symétrie qu'Héliodore (voyez la scholie du v. 956) prétendait trouver entre les groupes de trimètres 922-938 et 956-973. Il faut tenir compte du sens du texte et des mouvements scéniques qu'il indique plus que du nombre des vers (qui d'ailleurs n'est pas absolument le même dans les deux groupes).

2. Ce commos se décompose ainsi : 939, tétramètre iambo-trochaïque ; 940-941, système anapestique ; 942, tétramètre iambique ; 943-947, anapestes et iambes ; 948-949, tétramètres iambiques ; 950-955, tétrapodies iambiques (950-954) et prosodiaque logaédique catalectique servant de clausule (cf. *Ach.* 841). Mais le vers 939 est très vraisemblablement altéré et cache un tétramètre trochaïque : voyez notre édition de la *Paix*, N. C., p. 118.

tèmes. Le premier (974-992) est commencé par Trygée, continué par le coryphée, achevé par Trygée. Le second (993-1015) appartient tout entier à Trygée qui, emporté par l'ardeur de sa foi en la paix, dépasse la mesure des invocations ordinaires et se laisse aller à une improvisation d'un lyrisme plaisant où se mêlent à la fois des souhaits sérieux, des traits de satire et de parodie.

Il ne reste plus qu'à immoler la victime. Mais le chorège n'entend probablement pas payer le prix d'une brebis. Le sacrifice sera donc censé se faire dans la coulisse et l'on n'apportera ensuite dans l'orchestra que des simulacres de membres sanglants. Trygée souligne encore l'invraisemblance du procédé (1018 sqq.), tandis que son esclave rentre dans la maison avec la victime.

Alors, en dialoguant avec le chœur, Trygée prépare le bûcher, tout comme dans la strophe correspondante il préparait l'autel. Une nouvelle scène va s'ordonner autour de ce bûcher. Le sacrifice proprement dit est fini, c'est le repas du sacrifice qui va commencer.

1039-1126.

La scène consacrée à ce repas, rapide et vive, est d'abord en trimètres. Mais l'arrivée d'un prêtre mendiant en change bientôt le rythme. L'importun veut d'abord donner des conseils sur les rites à suivre. Mais, quand il apprend que ce sacrifice est offert à la Paix, il éclate en oracles, en malédictions, et il a recours naturellement à l'hexamètre dactylique. Trygée lui répond sur le même ton et le même rythme et, par un procédé déjà noté dans les *Cavaliers* (1080 sqq.), ils en arrivent à vaticiner de concert en hexamètres.

1127-1190. Seconde parabase.

1127-1139. Ὠιδή [1]. Le chœur chante les douceurs de la paix aux champs. Quand vient la saison des pluies, le laboureur reste assis au coin du feu, buvant avec des amis.

1140-1158. Ἐπίρρημα [2]. C'est l'époque où l'on invite le voisin à un

1. Le premier élément est un dimètre crétique, les trois suivants sont formés d'une dipodie iambique et d'un crétique ; 1131-1135 sont des dimètres crétiques ; enfin 1136-1139 sont des tétrapodies trochaïques (les deux dernières catalectiques). La strophe était probablement accompagnée d'une danse.

2. Seize tétramètres trochaïques suivis d'un court πνῖγος.

συμπόσιον rustique. Il vient apportant son repas et l'on cause et boit, tandis que la pluie de Zeus arrose les champs.

1159-1171. Ἀντῳδή. Quand vient la grande chaleur, on va visiter ses vignes, et l'on goûte ses figues en fredonnant le refrain[1] : « Saison chérie..! »

1172-1190. Ἀντεπίρρημα... tandis[2] qu'en temps de guerre, on se voit subitement inscrit sur une liste d'appel militaire. Il faut sans tarder se préparer à partir, et tout cela pour être, sur le champ de bataille même, en face de l'ennemi, abandonné par ses chefs.

Le ton général de cette parabase est plein de gaîté et d'espoir. Même sous les traits satiriques de l'ἀντεπίρρημα, on sent plus de malice que de colère : on pardonne facilement à ceux qu'on ne craint plus et on se venge d'eux par d'inoffensives épigrammes.

1191-1264.

Les conséquences du retour de la Paix, tel est le thème de la dernière partie de la pièce. Il est développé en une longue scène en trimètres. Un taillandier et un armurier viennent tour à tour se féliciter et se plaindre de la victoire de Trygée. La scène est divisée en plusieurs parties de longueur à peu près égale (12, 14, 16, 10, 15 trimètres). Toutes sont terminées par un jeu de scène expressif, une plaisanterie mise en action : le marchand d'armes voit Trygée se servir de ses aigrettes pour essuyer ses tables, se soulager dans son bouclier, jouer au cottabe avec son clairon. Il s'en va berné et bafoué de toutes les façons.

1265-1304.

A ce moment sortent de la maison les enfants des convives qui viennent répéter les morceaux qu'ils débiteront tout à l'heure pendant le συμπόσιον. L'ensemble de la scène est en trimètres. Mais, suivant un procédé dont Aristophane a déjà usé dans la pièce (cf. 1063 sqq.), les enfants ayant commencé par réciter des vers épiques, l'hexamètre dac-

1. M. van Herwerden a retrouvé les mots Ὧραι φίλαι cités comme le début d'un chanson par le rhéteur Choricius dans une déclamation περὶ ἔαρος.

2. La phrase du chœur semble terminée avec les mots τηνικαῦτα τοῦ θέρους. Mais le coryphée la reprend avec vivacité en ajoutant plaisamment : μᾶλλον ἤ... κ. τ. ἑ. Nous avons déjà vu un effet analogue dans les *Cavaliers*, 407 sq.

tylique s'impose un moment au dialogue lui-même (1270-1283 ; 1286-1287 ; 1292-1293).

1305-1357. Exodos.

Quand les enfants sont partis, Trygée se tourne vers le chœur et lui adresse quelques vers[1] pour l'inviter à faire honneur au repas de noces (1305-1310). Le coryphée reprend cette invitation en un groupe de vers qui répond exactement à ceux qu'à prononcés Trygée (1311-1315). L'exodos va commencer. Trygée[2], solennellement, annonce l'ouverture de la cérémonie religieuse (1316-1328). Puis il entonne lui-même le chant d'hyménée[3] en appelant sa fiancée (1329-1332). Elle sort de la maison. Le cortège nuptial se met en marche et quitte l'orchestra en chantant.

La *Paix* est donc composée de la façon suivante :

1-300.	Prologue.
301-345.	Parodos.
346-600.	Scène d'action.
601-705.	'Αγών.
706-728.	Scène de transition.
729-818.	*Parabase.*
819-855.	Scène en trimètres.
856-867.	Strophe.
868-908.	Scène en trimètres.
909-921.	Antistrophe.
922-938.	Introduction au sacrifice.
939-955.	Strophe.
956-973.	Scène en trimètres.
974-1015.	Mésode anapestique.
1016-1022.	Scène en trimètres.
1023-1038.	Antistrophe.
1039-1126.	Conclusion du sacrifice.
1127-1190.	*Seconde parabase.*
1191-1304.	Scènes en trimètres.
1305-1357.	Exodos.

1. Quatre tétramètres iambiques divisés en deux groupes égaux par un dimètre.

2. Quatre tétramètres anapestiques suivis d'un système. C'est le rythme ordinaire des invocations : cf. *Nuées*, 262 sqq., *Paix*, 96 sqq.

3. Prosodiaques logaédiques. Voyez notre édition de la *Paix*, p. 119.

L'ensemble de la composition est assez clair, mais le détail présente des particularités frappantes et qui s'expliquent toutes par l'intention très précise qu'eut le poète en composant sa comédie. Le prologue est plus long que de coutume, parce que, outre l'exposé du thème bouffon de la pièce, l'ascension de Trygée au ciel, il comporte l'exposé d'un thème allégorique qui donne à la pièce son sens et sa portée. Dans cette comédie qui est la peinture de la Grèce au commencement de 421, tout le monde est d'accord pour saisir l'instant décisif où la guerre privée de ses meilleurs instruments ne pourra empêcher les hommes de reconquérir la paix. Il ne s'agit donc pas de lutter comme dans les autres comédies, mais bien de travailler tous ensemble avec ardeur et persévérance. C'est pourquoi la scène de combat que nous avons vue dans les *Acharniens*, dans les *Cavaliers*, dans les *Guêpes*, suivre la parodos est remplacée ici par une longue scène d'action : acteurs et choreutes, tous tendent au même but et agissent de concert pour y atteindre. Et c'est pourquoi l'ἀγών qui vient ensuite n'est pas davantage un débat, mais un exposé, un retour sur ce passé inexplicable où les hommes préféraient la guerre à la paix. Entre les deux parabases les scènes qui se succèdent n'ont point de rapport direct avec le thème principal. On conduit Opôra au bain et on remet Théôria au conseil, on célèbre un sacrifice, on se partage les restes de la victime, tout ceci n'est fait que pour amuser le spectateur et, quoique les détails en soient vifs et spirituels, l'ensemble traîne un peu et les procédés comiques paraissent assez conventionnels. Après la seconde parabase nous revenons au vrai sujet, mais d'une façon écourtée et sèche, car le poète a perdu trop de temps et maintenant il a hâte d'achever. Malgré ces légers défauts, la *Paix* n'en reste pas moins une pièce extrêmement curieuse, en ce sens qu'elle est de toutes les comédies d'Aristophane celle qui semble peut-être s'éloigner le plus du type général que nous commençons à entrevoir et qu'on peut cependant y retrouver tous les éléments essentiels de la comédie et cela dans leur ordre naturel et logique ; mais l'objet très particulier que s'est proposé le poète a transformé les cadres ordinaires de la comédie, nous en révélant ainsi l'élasticité et la souplesse.

LES OISEAUX[1]

Le fond de l'orchestra représente une forêt. Des rochers s'élèvent tout autour. Quelques-uns ferment les *parodoi*[2].

1-266. Prologue.

Pisétaire et Évelpide, portant sur leur poing, l'un une corneille, l'autre un geai, apparaissent au sommet du rocher qui masque la *parodos* de droite[3]. Ils en escaladent péniblement le sommet, puis sautent dans l'orchestra. Mais là, leur embarras redouble. Un des deux oiseaux qu'ils ont pris pour les guider leur indique la direction d'un arbre isolé, probablement planté sur le rocher qui masque la *parodos* de gauche[4]. L'autre veut, au contraire, les faire redescendre par le chemin qu'ils viennent de gravir si péniblement. Des deux côtés, c'est le précipice[5]. Ils se lamentent donc au milieu de l'orchestra. C'est toujours là le jeu de scène d'entrée qui doit piquer la curiosité du spectateur et éveiller son attention. Puis vient le récit-prologue. Il est cette fois assez habilement coupé. Une plainte d'Évelpide (v. 13 sqq.) nous apprend d'abord que la corneille et le geai ont été achetés par eux pour aller vers Térée. Un véritable récit adressé aux

1. Représentés aux Grandes Dionysies de l'année 414. Ils n'obtinrent que le second rang; le premier était donné aux Κωμασταί d'Amipsias.

2. Ils ne les ferment qu'à demi, car il ne faut pas oublier que les *parodoi* servaient aux spectateurs aussi bien qu'aux choreutes.

3. La droite est toujours au théâtre la direction d'Athènes.

4. Je tire cette hypothèse du mot ὀρθήν (v. 1): arrivant par la droite, ils ont *en face d'eux* la *parodos* de gauche. Notez d'ailleurs qu'il s'agit d'*un arbre isolé*, planté au bord d'un précipice (cf. n. 5), et non de la forêt.

5. Cf. 20, ἔσθ' ὅποι κατὰ τῶν πετρῶν | ἡμᾶς ἔτ' ἄξεις;

spectateurs (v. 27 sqq.) nous renseigne ensuite sur les raisons de ce voyage : Athènes est devenue inhabitable, nos héros cherchent une ville plus paisible. A ce moment, ils ont l'idée de frapper à un grand rocher qui est à l'entrée de la forêt. Un serviteur de Térée à l'aspect terrifiant apparaît[1]. Courte scène de terreur et de grosses plaisanteries. Enfin la Huppe se montre elle-même et avec elle commence l'action. Les deux Athéniens lui exposent leurs projets. La Huppe les approuve. Elle va aussitôt appeler les oiseaux pour leur en faire part. La parodos va donc commencer. Mais elle sera d'abord précédée d'une monodie ainsi présentée :

209-222. *Système anapestique.*
223-226. *Quatre trimètres iambiques.*
227-262. *Monodie.*
263-266. *Quatre trimètres iambiques.*

La Huppe commence par se diriger vers le taillis qui est au fond de l'orchestra. Là elle appelle le rossignol. Peut-être même grimpe-t-elle sur le rocher et prononce-t-elle le système anapestique en montant. En tout cas, le son d'une flûte lui répond[2]. Court dialogue à voix basse entre les deux Athéniens émerveillés. Pendant ce temps la Huppe a disparu derrière le rocher, elle est dans le taillis[3] : invisible, elle entonne sa monodie. Et, quand elle a fini, sa monodie, comme tout à l'heure son appel au rossignol, est suivie d'un bref dialogue d'Évelpide et de Pisétaire se parlant à voix basse.

Ainsi ce prologue se trouve composé, dans ses grandes lignes, d'un court tableau comique, d'un récit-prologue, d'une scène engageant l'action. C'est la forme la plus fréquente du prologue, celle que nous avons rencontrée déjà dans la plupart des comédies d'Aristophane. Mais elle est ici suivie d'un groupe lyrique destiné à préparer les spectateurs à la parodos, de forme assez particulière, qui va commencer.

Quant à la monodie elle-même, elle peut se décomposer en six périodes :

1. Il est absurde d'appeler ce serviteur τροχίλος comme le fait Bergk. La plaisanterie du vers 79 ne se comprend que si l'oiseau auquel Évelpide donne le nom de τροχίλος d'après ses fonctions de *coureur*, a un aspect extérieur qui jure avec le sens ordinaire du mot : *roitelet*.

2. Αὐλεῖ, dit une παρεπιγραφή.

3. Cf. 265 sq. : ἐς τὴν λόχμην | ἐμβὰς ἐπῷζε.

227-232. Le début est d'un mouvement vif et net. Les quatre premiers éléments sont iambiques ; le cinquième est logaédique, et le sixième est une tripodie dactylique catalectique. Puis le mouvement s'accélère avec les mots ταχὺ πετόμενα...κ.τ.ἕ., ainsi que le montrent les résolutions des premiers pieds.

233-236. Les vers 233 et 235 sont trochaïques ; mais 234 est un dochmiaque qui donne à la période quelque chose d'agité et de fiévreux. Enfin la clausule (236) est une tripodie dactylique catalectique comme 232.

237-241. Avec l'appel τιὸ τιό reparaît le rythme du début. Le premier vers est iambique, le second ionique, le troisième dochmiaque. Puis le rythme iambique reprend et persiste jusqu'à la fin de la période en s'accélérant par des résolutions successives. Le mouvement se précipite.

243-249. Avec le vers 243 commence un rythme nouveau. C'est une strophe péonique, mais où intervient à l'avant-dernière place une tripodie dactylique.

250-257. Ici la voix de la Huppe s'élargit. Elle appelle avec des réminiscences d'Alcman les oiseaux marins. Toute la période est dactylique[1]. Mais le sens, autant que l'accumulation des longues, distingue nettement les vers 255-257 des précédents. C'est l'objet de l'assemblée que la Huppe veut faire connaître à tous. Elle s'applique donc à prononcer distinctement et lentement toutes les syllabes, en donnant à toutes une valeur égale, comme un bon crieur public[2]. L'absence de catalexe à la fin de la période peint assez plaisamment la monotonie d'une voix qui prolonge également tous les sons sans tomber à la fin de la phrase.

258-262. La dernière période est une sorte de rappel rapide des motifs principaux de la monodie. Les deux premiers éléments sont trochaïques ; les deux suivants péoniques ; le dernier est une tétrapodie iambique assez semblable à celle qui commençait la monodie (227). Les trois principaux rythmes de la monodie se trouvent ainsi groupés dans la période finale, comme des motifs musicaux dans la péroraison d'une ouverture de drame lyrique.

1. Au vers 254, je lis avec Westphal : τανυδείρων.
2. Cf. Timothée de Milet, *les Perses*, 232 : κηρύκων λιγυμακροφώνων τείνοντας ἰυγάς.

Ainsi, malgré son désordre apparent, cette monodie est composée avec un art très sûr. Elle admet dans le cours d'une période certains éléments étrangers pour peindre l'agitation, le grouillement infini des oisillons qui se lèvent à l'appel de leur roi. Mais chaque période n'en a pas moins un rythme propre qui fait son unité. La première période est iambique, la seconde trochaïque, la troisième iambique, la quatrième péonique, la cinquième dactylique, et la sixième rassemble ces divers motifs rythmiques.

Nous avons là une imitation de ces monodies d'Euripide dont Aristophane s'est si souvent moqué. Mais le reproche que Cratinos faisait à notre poète d'εὐριπιδαριστοφανίζειν, c'est-à-dire d'emprunter à Euripide tout en le raillant, n'est pas vrai seulement de la langue et de son style, mais même de sa métrique. Aristophane trouvait sans doute beaucoup d'artifice et de mauvais goût dans les monodies confuses d'Euripide, et il les fait parodier avec beaucoup de bonheur par Eschyle dans les *Grenouilles*. Mais il voyait aussi les effets qu'on pouvait tirer du mélange des mètres, tel que le pratiquait Euripide. Et c'est ainsi qu'il a écrit cette monodie charmante, qui n'est pas un pastiche, mais plutôt une adaptation souriante des innovations de la tragédie à l'art comique. Euripide se trouve ainsi traité, dans les *Oiseaux,* sans malveillance, mais avec une sympathie un peu ironique qui montre que celui qui le raille n'est cependant pas insensible à ce qu'il a de séduisant. Ceci nous indique déjà quel est le *ton* général de toute la comédie et nous renseigne un peu sur le sens dans lequel nous devrons chercher à l'interpréter.

267-326. Parodos.

La parodos est composée d'une longue scène en tétramètres trochaïques qui peut se diviser en deux parties :

267-293. Le chœur n'entre pas tout de suite. Il semble qu'Aristophane ait voulu graduer ses effets et, comme dans une féerie, préparer le public au spectacle merveilleux qu'il va lui offrir. Un oiseau étrange apparaît à une des *parodoi,* puis deux autres successivement surgissent sur des rochers[1] au fond de l'orchestra, un quatrième se

1. Les mots λόφον κατειληφώς sont évidemment à double sens, ainsi que ἐπὶ λόφων οἰκοῦσιν.

montre à l'autre parodos. Tous ont sur la tête une immense aigrette et des costumes luxueux et bizarres. Ce sont très vraisemblablement des musiciens, des flûtistes, qui, dans quelques instants, accompagneront l'entrée du chœur du babillage ininterrompu et criard de leurs instruments[1].

294-326. Ce n'est qu'avec le vers 294 que commence la véritable parodos. Les 24 choreutes entrent dans l'orchestra[2] et Pisétaire les nomme au fur et à mesure. Ils sont divisés en deux demi-chœurs, en mâles et en femelles[3]. Tous s'agitent au son des flûtes bavardes qui imitent leur gazouillement confus. Quand ils sont tous assemblés, ils interrogent[4] la Huppe. Celle-ci leur montre Évelpide et Pisétaire qui s'étaient jusque-là dissimulés contre un rocher.

327-434.

La scène qui suit est, dans ses grandes lignes, construite comme un ἀγών. Mais, cette fois, il faut prendre le mot dans son sens le plus matériel, car c'est une véritable bataille qui se livre à ce moment dans l'orchestra entre le chœur et les deux Athéniens, et ceci détermine certaines particularités de structure qu'il importe de noter :

327-335. Ὠιδή.
336-342. Προεπίρρημα, 7 *tétramètres trochaïques.*
343-351. Ἀντῳδή.

352-353. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres trochaïques.*
354-386. Ἐπίρρημα, 33 *tétramètres trochaïques.*
387-399. Πνῖγος, *système trochaïque* (13 *éléments*).

1. M. Willems (*Bull. de l'Acad. royale de Belgique*, 3e série, t. XXXII, n° 11, 1896) croit que ce sont que des chefs de chœur. Mais ces coryphées qui apparaissent d'abord seuls sur des cimes, qui descendent ensuite dans l'orchestra, sans que rien dans le texte indique ce mouvement, et surtout qui restent si longtemps muets et comme indifférents, me semblent peu vraisemblables. D'autre part, ce ne sont ni des choreutes, puisqu'ils se présentent individuellement et en dehors même du cercle de l'orchestra, ni de simples figurants, car de quelle utilité seraient ici ces figurants impassibles? S'ils sont des musiciens, on comprend au contraire qu'ils puissent rester à la place où ils se sont montrés pour la première fois et d'où ils accompagneront, sans les gêner, les évolutions du chœur.

2. Probablement par la *parodos* de gauche. Au v. 296, εἴσοδος doit avoir le même sens que πάροδος.

3. Cf. Sch. *Cav.* 589 : οὗτος ἀπηριθμήσεν ἐν Ὄρνισιν ἄρρενας μὲν ὄρνις ιϛ', θηλείας δὲ τοσαύτας.

4. Probablement les deux chefs de demi-chœurs. Les vers 310 et 315 semblent devoir être mis dans deux bouches différentes.

L'ᾠδή[1] se présente ici sous une forme assez semblable à celle que nous avions déjà remarquée dans les *Cavaliers* (304 sqq.) et dans les *Guêpes* (333 sqq.; 526 sqq.): deux morceaux lyriques y sont séparés l'un de l'autre par un court épirrhème trochaïque. Il y a pourtant cette différence qu'ici il ne s'agit pas à proprement parler de deux strophes, comme dans les *Cavaliers*, mais d'une strophe et de son antistrophe. C'est qu'ici l'ἀγών est simple : l'ᾠδή ne doit point avoir d'ἀντῳδή, et, à la fin de l'ἀγών, les sentiments du chœur ayant complètement changés ne donnent pas lieu à une reprise du même thème. Quant au développement assez étendu de cette ᾠδή, il s'explique sans peine par le mouvement scénique. A la réponse de la Huppe, le premier élan du chœur le porte à maudire son roi qui l'a trahi : c'est le thème de la strophe; le second le lance contre l'ennemi héréditaire qu'il provoque et menace. Mais, entre les deux mouvements, le poète place un bref et plaisant dialogue des deux Athéniens, Évelpide gémissant, Pisétaire raillant toujours.

Le κατακελευσμός mérite bien son nom cette fois : il est un *ordre de marche*. Et l'ἐπίρρημα n'est qu'une description active du combat. Le chœur, en bon ordre, s'avance contre Pisétaire et Évelpide. Assez rapidement ceux-ci repoussent leurs adversaires et campent sur leurs positions. Le πνῖγος s'achève par une sorte de chant enflammé de Pisétaire qui, la broche au poing, monte la garde autour d'une marmite et de deux plats.

A cette scène toute de mouvement et d'action, Aristophane a donné pour conclusion un ensemble lyrique assez étendu[2]. Il eût été peu vraisemblable que la colère du chœur s'apaisât brusquement. Les choreutes reculent d'abord en bon ordre : un court système anapestique marque leur retraite. Puis un dialogue chanté entre eux et la Huppe laisse voir leurs inquiétudes. Ils font quelques concessions. Ils consentent à interroger et, quand la Huppe leur a révélé ce qu'apportent les deux étrangers, ils bondissent de joie. Le mètre traduit fidèlement ces diverses phases :

1. Anapestes et péons? La scansion de ce passage est difficile : cf. R. et W., p. 749 et 170.
2. Cf. *Nuées*, 457 sqq.; *Guêp.* 725 sqq.

400-405. *Système anapestique.*

406-409. *Dimètres iambiques* (acatalectes).
410-414. *Dimètres crétiques* (410 et 413 avec anacruse)[1].

415-426. *Dimètres iambiques.*
427-429. *Dochmiaques.*
430. *Trimètre iambique.*
432-434 *Système iambique.*

Des éléments mélodramatiques (dimètres iambiques) alternent avec des vers chantés (péons et dochmiaques), des interrogations rapides et précises avec des mouvements spontanés de vive et bruyante émotion. Quand la Huppe enfin a révélé le secret de Pisétaire, le chœur surpris et joyeux s'empresse autour de son roi (427 sqq.), et le coryphée conclut en s'écriant : « Qu'il parle : mon cœur s'envole d'allégresse ! »

435-638.

L'ἀγών va commencer, mais d'abord Pisétaire fait jurer aux oiseaux qu'ils l'écouteront sans l'interrompre et sans se précipiter sur lui bec en avant. Le chœur prête serment. La Huppe prononce la formule athénienne qui déclare la guerre finie et la paix conclue (trimètres iambiques). L'ἀγών commence :

451-459. Ὠιδή[2].
460-461. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
462-522. Ἐπίρρημα. 60 *tétramètres anapestiques.*
523-537. Πνῖγος. *système anapestique* (14 *éléments*).

538-547. Ἀντῳδή.
548-549. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
550-610. Ἀντεπίρρημα. 60 *tétramètres anapestiques.*
611-626. Ἀντιπνῖγος, *système anapestique* (15 *éléments*).

627-638. Σφραγίς.

L'ᾠδή a une allure assez frappante de strophe pindarique, avec son mètre dactylo-épitritique, sa sentence de début et certaines recherches d'expression. Il y a là une très légère parodie.

1. A (410-412) = A' (413-415).
2. Dactylo-épitrites. Le dernier vers est altéré dans la strophe.

Les deux épirrhèmes sont écrits dans le même mètre, le tétramètre anapestique. Tous deux appartiennent entièrement à Pisétaire, la Huppe n'élevant la voix que pour interroger et s'exclamer, et Évelpide jouant le rôle du tiers, du bouffon. Le thème de l'épirrhème, c'est l'antique royauté des oiseaux dont Pisétaire apporte des preuves irréfutables ; le thème de l'antépirrhème, c'est le moyen à employer pour reconquérir cette royauté. Les deux πνίγη, qui s'opposent très exactement, ont pour sujet, le premier, l'abaissement actuel des oiseaux, le second, leur puissance future, les honneurs qu'on leur rendra quand ils auront reconquis leur place dans le monde, quand ils seront redevenus les souverains des hommes et des dieux.

La σφραγίς se présente sous une forme assez complexe. Le coryphée, en deux tétramètres anapestiques, affirme à Pisétaire que les oiseaux acceptent et soutiendront son avis. Le chœur tout entier prononce le serment[1] de triompher des dieux. Enfin, le coryphée, en deux nouveaux tétramètres, remet à Pisétaire le soin de prendre une décision : c'est une sorte de κατακελευσμός semblable à celui que nous avons déjà rencontré dans les *Nuées* (476 sqq.) à une place analogue et qui porte moins sur la scène qui suit immédiatement que sur toute la seconde partie de la comédie.

639-675.

Une courte scène en trimètres[2] prépare la sortie des acteurs avant la parabase : les deux Athéniens vont chez la Huppe revêtir des ailes. Mais, comme déjà ils se dirigent vers le fond de l'orchestra, le coryphée les rappelle[3]. Il voudrait voir Procné, la joueuse de flûte qui doit accompagner les anapestes de la parabase. Alors du taillis, Procné sort, entièrement nue[4]. Elle a la double flûte à la bouche. Le chœur entoure et salue celle qui lui apporte « sa douce voix ».

1. Strophe iambique. Cf. R. et W., p. 804.
2. Cf. *Cav.* 460 sqq.
3. Trois tétramètres anapestiques (658-660).
4. Cf. A. Willems, *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique* (classe des Beaux-Arts), nos 9-10 (sept.-octobre) 1901.

676-800. Parabase.

676-684. Κομμάτιον[1]. Salut à Procné ; invitation à commencer la parabase.

685-736. Παράβασις et πνῖγος. Théogonie du monde ailé. Énumération de tous les services que les oiseaux rendent aux hommes. Promesses de bonheur pour les mortels qui leur rendront un culte.

737-752. Ὠιδή[2]. Invocation à la muse des taillis, à l'harmonie des bois chantants.

753-768. Ἐπίρρημα. Des avantages offerts à tous ceux qui viendront partager la vie des oiseaux.

769-784. Ἀντῳδή. Peinture d'une troupe de cygnes lançant, au milieu de son vol, l'ὀλολυγή rituelle en l'honneur d'Apollon.

785-800. Ἀντεπίρρημα. Des avantages qu'il pourrait y avoir pour bien des hommes à porter des ailes.

Les épirrhèmes offrent de grandes analogies avec l'ἀγών. Le thème de chacun d'eux est de pure fantaisie et les arguments qui développent le thème ne sont que de joyeuses plaisanteries : étymologies inattendues gravement présentées comme des preuves, métaphores prises à la lettre, proverbes, locutions ou usages populaires détournés de leur sens, voilà le fond de tous ces raisonnements qui affectent, avec une ironie évidente, une allure de rigoureuse logique[3]. En revanche, l'ᾠδή et l'ἀντῳδή sont consacrées à la poésie et à la poésie la plus large et la plus franche. Enfin, si nous remontons jusqu'aux *anapestes*, nous y trouvons ces deux éléments harmonieusement confondus : la poésie et l'esprit y jouent un rôle presque égal. Le ton semble être d'abord plein de noblesse et de gravité : un brusque jeu de mots[4] l'égaie bientôt d'un sourire et, quand l'ample période choit enfin brusquement sur un trait de satire[5], l'ironie du poète devient évidente, et l'auditeur suit alors d'une attention à la fois malicieuse et charmée l'élégante souplesse de cette poésie.

1. Glyconiques et phérécratiens de formes diverses (680, ithyphallique).
2. Dactylo-trochées hyporchématiques. Cf. R. et W., p. 402.
3. Les articulations du raisonnement sont très fortement marquées, particulièrement dans l'antépirrhème : αὐτίκα ... εἴ τις ... εἶτα ... κᾆτ' ἄν... De même, dans les anapestes, remarquez la répétition du mot ὀρθῶς (690 et 692).
4. Cf. 688, τοῖς ἀθανάτοις, plaisanterie παρ' ὑπόνοιαν pour τοῖς ἀναπαίστοις.
5. Cf. 692, εἰδότες ὀρθῶς... Προδίκῳ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἴπητε τὸ λοιπόν.

801-1057.

Entre la première et la seconde parabases, nous assistons à la fondation de Néphélococcygie. Cette partie de la pièce se divise en trois scènes principales: un prologue iambique, où Pisétaire donne des ordres pour la construction de la nouvelle cité; un tableau comique, la scène du sacrifice ; enfin, un défilé d'importuns accourus vers Pisétaire avant que la ville même ne soit bâtie.

Pisétaire et Evelpide réapparaissent, des ailes aux épaules. Ils délibèrent sur le nom à donner à la nouvelle cité. Puis Pisétaire envoie son compagnon travailler aux remparts. Il reste, lui, dans l'orchestra pour célébrer le sacrifice qui consacrera Néphélococcygie (50 trimètres iambiques).

La scène du sacrifice est encadrée entre deux chants [1] du chœur [2]. Les oiseaux applaudissent à l'idée de Pisétaire et appellent ironiquement Chæris qui viendra de sa flûte mendiante accompagner la cérémonie. Le Chæris des oiseaux apparaît sous le plumage d'un corbeau [3] qui tire de sa double flûte des croassements tels que Pisétaire lui impose aussitôt silence. Un esclave apporte la corbeille et l'eau lustrale et traîne vers l'autel une victime étique. Derrière lui vient le prêtre [4]. Le sacrifice commence. Mais bientôt agacé de la longueur des invocations rituelles, Pisétaire renvoie brutalement le prêtre: il achèvera seul le sacrifice.

Le défilé des fâcheux commence alors : il embrasse une série de scènes en trimètres assez semblables à celles de la *Paix* (1192 sqq.). Le poète, le faiseur d'oracles, Méton, le commissaire de surveillance délégué par Athènes dans les pays tributaires, le fabricant de décrets se présentent successivement à Pisétaire pour lui offrir leurs services. La plus longue de ces scènes est la première ; les deux suivantes sont sensiblement plus courtes et plus vives ; les deux dernières enfin n'ont que dix trimètres : la colère de Pisétaire ne supporte pas longtemps les derniers importuns.

1. Iambo-trochées.
2. Et non du prêtre, comme l'indique Bergk. Ce chant ne sert qu'à donner au prêtre le temps d'arriver, ainsi que l'a vu M. van Leeuwen.
3. Si le flûtiste n'est pas un oiseau, le vers 861 n'a pas de sens, ou du moins pas de portée comique.
4. Le prêtre est peut-être lui-même un oiseau. Pourtant rien dans le texte ne l'indique.

1058-1116. Seconde parabase.

1058-1070. Ὠιδή. Le chœur célèbre sa nouvelle puissance. Le rythme traduit assez clairement le ton de ce morceau. Pénétrés de leur importance, les oiseaux défilent d'abord gravement dans l'orchestra, sur un mètre lent de procession (1058-1064, anapestes[1]). Puis brusquement un rythme vif et dansant (1065-1066, péons) rompt la monotonie de cette marche solennelle : une gambade échappe à ces nouveaux rois peu accoutumés à la puissance et à la gravité qu'elle exige. Ils se reprennent (1067-1068), puis recommencent (1069-1071) : la procession se change en ronde joyeuse.

1071-1087. Ἐπίρρημα. Mesures de rigueur décrétées par les nouveaux souverains contre les oiseleurs.

1888-1100. Ἀντῳδή. Délices de la vie des oiseaux : ce sont les seuls vrais bienheureux.

1101-1117. Ἀντεπίρρημα. Récompenses promises aux juges du concours s'ils donnent le prix aux oiseaux.

Le ton est le même que dans la première parabase : poésie et esprit, fantaisie et satire[2] se mélangent sans se heurter.

1117-1312.

Quelles vont être maintenant pour les dieux et les hommes les conséquences de la fondation de Néphélococcygie. C'est ce qui va être développé dans deux groupes de scènes différents.

Et d'abord une introduction en trimètres (1117-1187) nous apprend que les remparts de la cité nouvelle sont achevés. Puis *deux scènes parallèles*, toutes deux précédées d'une strophe dochmiaque, nous montrent la messagère des dieux, Iris, et un héraut, envoyé des hommes, en face de Pisétaire. La première menace au nom de l'Olympe. Le second au contraire vient avertir les oiseaux que les hommes saluent avec enthousiasme les nouveaux rois du monde et vont tous monter à la ville sainte pour y demander des ailes :

1117-1187. Introduction.

1188-1195. Strophe dochmiaque.
1196-1261. La messagère des dieux (65 *trimètres*).
1262-1266. Antistrophe dochmiaque.
1267-1312. Le messager des hommes (45 *trimètres*).

1. Remarquez la fréquence des parémiaques.

Ainsi donc les dieux ont déclaré la guerre aux oiseaux, les hommes au contraire sollicitent leur alliance et leur amitié. Ces deux thèmes vont être développés tour à tour.

1313-1469.

Et d'abord les hommes. — Pisétaire ordonne qu'on aille lui chercher des corbeilles pleines d'ailes, et, tandis qu'il s'agite et s'affaire, le chœur chante, trois fois interrompu par les exclamations de Pisétaire, la seconde interruption servant en quelque sorte de mésode aux strophes du chœur :

1313-1322. Le chœur, Pisétaire, le chœur : *strophe*[1].
1323-1324. Pisétaire, *système iambique* (2 *éléments*).
1325-1334. Le chœur, Pisétaire, le chœur : *antistrophe*.

Ce tableau court et vif sert d'annonce aux longues scènes iambiques qui suivent. C'est de nouveau un défilé qui commence. Mais il diffère assez sensiblement du premier. Les fâcheux du premier défilé voulaient simplement jouer un rôle dans la fondation de la cité. Ce n'étaient que des comparses brouillons. C'est pourquoi ils n'étaient peints que comme des caricatures, d'un trait rapide et forcé. Pisétaire, affairé, pressé, avait vite fait alors de les éloigner. Ceux qui se présentent maintenant demandent à être admis comme citoyens à Néphélococcygie et veulent revêtir des ailes. Pisétaire est là pour les examiner et leur donner droit de cité. Ces scènes sont donc plus développées et plus originales que les précédentes et, en outre, elles sont graduées d'une tout autre façon : elles vont croissant en intérêt et en étendue[2] ; la dernière (celle du sycophante) est de beaucoup la plus amusante et la plus développée : elle a 60 trimètres, tandis que les deux autres (celle du jeune homme et de Kinésias) n'en ont que 35 chacune.

1470-1705.

Après les hommes, les dieux. — La lutte des oiseaux et des dieux donne lieu à deux scènes commencées et terminées toutes deux par des strophes qui se correspondent, et, pour séparer plus fortement ce groupe de scènes du groupe précédent, Aristophane a redoublé la

1. Cf. R. et W., p. 390.
2. C'était le contraire qui avait lieu dans le premier défilé. Cf. p. 105.

première strophe et commencé par une couple, de sorte que ce sont *quatre* strophes semblables[1] qui encadrent toutes ces scènes (1470-1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705). Toutes ces strophes sont faites sur le même modèle, conçues suivant le même procédé allégorique : « Il est quelque part un arbre qui s'appelle Cléonyme... Il est quelque part un pays proche des ténèbres où les hommes voisinent avec les revenants... Il est quelque part un lac où Socrate évoque les âmes... Il est quelque part une race d'hommes que leur langue nourrit... » Toutes renferment une intention satirique.

Entre ces chansons se placent deux scènes en trimètres. La première est celle de Prométhée, brève, mais charmante, qui prépare la grande scène qui suit, car elle nous fait connaître par avance ce que Pisétaire exigera des dieux. La seconde, très développée et très bien conduite, est celle de la discussion entre Pisétaire et les envoyés divins, Poseidôn, Héraklès et le Triballe. Elle se termine par le triomphe de Pisétaire, à qui l'on accorde Royauté [2].

1706-1765. Exodos.

Un messager vient annoncer au chœur que Royauté a été remise à Pisétaire et invite les oiseaux à saluer les nouveaux époux (13 trimètres). Et aussitôt commence l'ensemble lyrique qui doit terminer la comédie :

1720-1725. Le chœur : *strophe* [3].
1726-1730. Le coryphée : *système anapestique.*
1731-1736. Premier demi-chœur : *strophe* [4].
1737-1742. Second demi-chœur : *antistrophe.*
1743-1747. Le coryphée : *système anapestique.*
1748-1754. Le chœur : *strophe dactylique.*
1755-1758. *Strophe* [5] } Pisétaire.
1759-1762. *Antistrophe* }
1763-1765. Le chœur : *strophe iambique.*

1. Nous verrons quelque chose d'analogue dans *Lysistrata*, 1043 sqq. : cf. p. 121. Et il s'agira aussi de chansons satiriques n'ayant aucun rapport direct avec l'action.

2. Il faut écrire Βασιλεία, et non Βασίλεια, comme le font tous les éditeurs Ce n'est pas une *reine*, mais la *royauté* elle-même qu'épouse Pisétaire.

3. Trochées et choriambes. Il est probable qu'il faut attribuer au seul coryphée les trois premiers vers qui ferment un système trochaïque.

4. Prosodiaques logaédiques. Cf. *Paix*, 1329 sqq.

5. Strophe iambique (avec une tenue antécédant toujours sur la tétrapodie suivante). Cf. Masqueray, p. 193.

Pisétaire et Royauté sortent tous deux de la forêt. Rapidement le chœur recule, se divise, se range et laisse la place[1] aux jeunes époux (1720-1725). Puis, tandis que ceux-ci s'avancent entre les deux demi-chœurs, le coryphée invite les oiseaux à les saluer de leurs plus beaux chants (1726-1730), et aussitôt les deux demi-chœurs invoquent pour eux, le premier Héra, le second Éros (1731-1742). Pisétaire et Royauté sortent alors des rangs des choreutes, et le coryphée invite tous les personnages à célébrer Zeus tonnant. Tous à l'unisson entonnent un hymne à Zeus terminé par le refrain d'hyménée. Les chants religieux sont finis. Pisétaire ordonne au chœur de le suivre (1755-58), à Royauté de prendre sa main (1759-62). Le chœur leur fait cortège en chantant (1763-1765).

Les *Oiseaux* peuvent donc s'analyser ainsi :

1-267. Prologue.
268-326. Parodos.
326-434. Scène de bataille.
435-450. Introduction d'ἀγών.
451-638. 'Αγών.
639-675. Scène de transition.

676-800. *Parabase.*

801-850. Introduction.
851-858. Strophe.
859-894. Scène de sacrifice.
895-902. Antistrophe.
903-1057. Scène en trimètres.

1058-1117. *Seconde parabase.*

1118-1187. Introduction.
1188-1195. Strophe.
1196-1261. La messagère des dieux.
1262-1268. Antistrophe.
1269-1312. Le messager des hommes.

1313-1334. *Commos.*

1335-1469. Scène en trimètres.
1470-1493. *Choricon*, A A'.
1494-1552. Scène en trimètres.
1553-1564. *Choricon* A''.
1565-1693. Scène en trimètres.
1694-1705. *Choricon* A'''.

1705-1765. Exodos.

1. Je traduis les mots du vers 1720.

C'est, à peu de chose près, la structure des *Guêpes*[1]. Mais, si dans les *Guêpes*, la pensée du poète apparaît très clairement, il n'en est pas de même dans les *Oiseaux*. La pièce n'a point de portée politique. Contient-elle une intention satirique? Le protagoniste d'Aristophane fait songer aux sophistes : est-ce donc une caricature de Gorgias? Il a la même foi que Gorgias dans le pouvoir souverain de l'éloquence, les mêmes procédés captieux de discussion. Mais, d'autre part, il est le « personnage sympathique » de la comédie ; le poète ne le raille ni ne le ridiculise ; il s'intéresse au contraire à lui et même, en plus d'un passage, semble en faire son porte-parole. Or, quelle est la thèse de Pisétaire, celle qu'il soutient dans l'ἀγών? Une thèse de pure fantaisie: l'éternelle royauté des oiseaux. Et par quels arguments la défend-il? Par des calembours, des rapprochements imprévus, des facéties. Les morceaux les plus importants de la comédie, l'ἀγών et les deux parabases présentent tous les mêmes caractères: la discussion y prend le ton d'un spirituel badinage et se joue au milieu d'arguments qui ne sont que des plaisanteries. Mais, d'autre part, ces arguments plaisants sont tous présentés avec une certaine affectation de logique : ils se donnent ironiquement des allures de raisonnements irréfutables, et, par là même, ils trahissent une fine parodie des procédés de la sophistique. Aux ennuyeux raisonneurs de l'école de Gorgias, de Prodicos et de Socrate, qui croient que la vérité s'obtient par des séries de formules logiques ou par une marche lente et appliquée de l'esprit à travers des abstractions sans vie, Aristophane oppose joyeusement le droit à la fantaisie, à la poésie, c'est-à-dire à la vérité qui se conquiert d'un élan libre et gai, et, pour souligner son intention, pour bien montrer le néant de la logique, il le prouve... par la logique même, par des arguments de sophiste éprouvé. Il bâtit sa ville dans les nuées, à son tour ; il pénètre, lui aussi, les secrets du monde: qui s'est instruit à son école « enverra paître désormais Prodicos ».

1. Je ne parle bien entendu que de la *première partie* des deux pièces.

LYSISTRATA [1]

Le fond de l'orchestra représente l'entrée de l'acropole : les Propylées sont à la hauteur du toit de la σκηνή. Un petit sentier [2] descend en pente raide jusque dans l'orchestra, en filant entre des rochers. L'un de ces rochers, ouvert du côté des spectateurs, laisse voir une grotte peu profonde [3].

1-253. Prologue.

Il est composé tout entier d'une scène unique, mais qui peut se diviser en trois parties assez semblables pour le mouvement aux scènes essentielles des autres prologues.

D'abord un *tableau* imprévu et piquant (1-96). Une femme est seule la nuit au pied de l'acropole; peu à peu d'autres femmes la rejoignent en avançant mystérieusement. Et elles ne sont même pas toutes d'Athènes. Il en est venu des îles ; il en est venu de Béotie ; il en est même venu du Péloponnèse : en pleine guerre, des Lacédémoniennes conspirent avec des Athéniennes devant les Propylées ! Toutes ces femmes se saluent, s'interrogent. Des plaisanteries s'échangent.

Puis la véritable *exposition* (97-180). C'est le discours de Lysistrata exposant ses projets, et la discussion qu'il provoque. La proposition est d'abord mal accueillie. Seule, Lampito se déclare prête à agir. Elle entraîne facilement les autres. Il ne reste plus à Lysistrata qu'à réfuter brièvement les mauvaises raisons qu'on lui donne.

1. Représentée en 411 : on ignore à quelle fête et avec quel succès.
2. Cf. 288, τὸ πρὸς πόλιν, τὸ σιμόν.
3. C'est la grotte de Pan, cf. 911.

Enfin la scène du serment (181-253) qui *engage l'action*. Les femmes se groupent autour du bouclier creux qui renferme le sang d'une outre pleine, et Kaloniké, au nom de toutes, répète la formule du serment que lui dicte Lysistrata. Au même moment, un cri s'élève au-dessus de leurs têtes : les femmes âgées d'Athènes, que Lysistrata avait chargées de ce soin, se sont emparées de l'acropole. Les conjurées se séparent. Lampito sort par la gauche ; les Athéniennes montent aux Propylées avec les Lacédémoniennes qu'on leur laisse pour otages.

254-286. Parodos.

Elle se décompose ainsi :

Chœur des vieillards	254-255.		*Deux tétramètres iambiques.*
	256-265.	A.	*Strophe iambique*[1].
	266-270.	α.	*Cinq tétramètres iambiques.*
	271-280.	A'.	*Antistrophe.*
	281-285.	α'.	*Cinq tétramètres iambiques.*
	286-295.	B.	*Strophe iambo-trochaïque*[2].
	296-305.	B'.	*Antistrophe.*
	306-318.		*Tétramètres iambiques.*
Chœur des femmes	319-320.		*Deux tétramètres choriambiques.*
	321-334.	Γ.	*Strophe choriambique*[3].
	335-349.	Γ'.	*Antistrophe.*
Les deux chœurs	350-386.		*Tétramètres iambiques*[4].

La strophe A s'adresse à un certain Strymodore (259). Ce Strymodore ne chante donc pas avec les autres. Ce ne peut être dès lors que le coryphée[5] qui a déjà prononcé les deux vers 254-255 auxquels

1. Deux *tétramètres* suivis d'un *système* complet (avec catalexe) : un *phérécratien* sert de clausule à la strophe.
2. Avec un ἐφύμνιον de mesure incertaine.
3. *Tétramètres* et *dimètres* (sauf 323 qui est allongé d'un spondée) : cf. R. et W., p. 664.
4. Ces tétramètres sont suivis d'un court πνῖγος (383-386) formé d'un *système* (acatalecte) et d'un *trimètre*.
5. Cf. *Guêp.* 233.

répond le chœur. Et la scholie du vers 253 dit en effet : χορὸς ἀνδρῶν γερόντων ἢ Στρυμόδωρος. Il faut se figurer ainsi l'entrée du chœur. Le coryphée apparaît le premier. Il porte une énorme marmite qui contient de la braise. Il s'adresse au chef de file[1] du premier demi-chœur[2], Drakès, et l'encourage à faire un dernier effort pour arriver jusqu'à l'orchestra. Le premier demi-chœur entre alors en chantant sa première strophe (A). Tous les choreutes ploient sous un lourd faix de fagots. Drakès s'adresse ensuite au chef de file du second demi-chœur, Philourgos, et l'invite à venir fermer le cercle de vieillards qui investira l'acropole et réduira par le feu les rebelles qui s'y sont installées (α). Et le second demi-chœur défile à son tour dans l'orchestra en chantant (A′). Quand il est rangé devant les Propylées, son chef, Philourgos, prononce à haute voix un serment de haine et de guerre destiné à exciter encore l'ardeur de ses choreutes (α′).

Il reste à gravir le dernier sentier qui mène à l'acropole. Mais d'abord il faut souffler le feu qui dort dans la marmite de Strymodore et qui menace de s'éteindre. Les choreutes[3] s'approchent du coryphée, soufflent ensemble sur la marmite et reculent aveuglés par la fumée épaisse qui s'en échappe aussitôt (B). Ils se frottent les yeux en larmoyant ; puis ils se tournent de nouveau vers Strymodore[4] et, l'invitent à gravir le raidillon des Propylées. Mais, cette fois encore, la fumée de la marmite les aveugle et les force à reculer (B′).

Le coryphée s'apprête donc à faire son devoir. Il dépose le lourd sarment qu'il portait sur son épaule, le plonge dans la marmite, l'en retire enflammé, et, en invoquant la Victoire souveraine, s'apprête à

1. Cf. 254, ἡγοῦ βάδην.

2. Il s'agit en réalité d'un *quart de chœur* : le chœur des hommes ne forme à lui seul qu'un demi-chœur. Quant au nombre réel des choreutes, il est impossible de l'évaluer exactement : les résultats qu'on pourrait tirer des correspondances observées dans quelques passages où dialoguent les deux demi-chœurs (350 sqq., 1014 sqq.) sont contradictoires. Je serais bien étonné cependant que le nombre des choreutes ne fût pas supérieur à 24 : des groupes de *six* choreutes paraîtraient trop peu considérables.

3. Et non pas le premier demi-chœur seul. Il est évident, d'après 296 sqq., que les deux strophes B et B′ sont chantées par les mêmes choreutes.

4. C'est ainsi que j'entends les mots : ὦ Λάχης. Le chœur appelle Strymodore *son* Lachès, c'est-à-dire « son général », « son chef ».

monter avec précaution vers la citadelle[1]. Les choreutes le suivent des yeux d'un coin de l'orchestra[2].

C'est à ce moment que le chœur des femmes apparaît. Un bref solo d'encouragement de leur coryphée, Nikodiké[3], et deux strophes du chœur[4] marquent cette entrée (Γ et Γ'). Leurs derniers mots sont un appel à Pallas, et, tout en le chantant, elles se tournent vers l'acropole et s'apprêtent à gravir le sentier qui monte aux Propylées. Soudain, Nikodiké aperçoit le coryphée des vieillards qui va mettre le feu aux portes. Elle bondit vers lui et lui arrache sa torche (350 : ἔασον ὤ). Strymodore, surpris et effrayé, prend la fuite et se réfugie dans les rangs de son chœur en criant : « Ah ! voici qu'un essaim de femmes vient au secours des portes ! » Le chœur des vieillards tout entier, dans un premier moment d'effarement, recule[5]. Mais, rapidement, il se ressaisit et, le bâton levé, marche contre les femmes. Celles-ci déposent leurs urnes, puis font face à l'ennemi. Un dialogue pressant et rapide s'engage d'un chœur à l'autre entre divers choreutes. Ce ne sont d'abord que des menaces, mais qui suffisent à faire réfléchir les vieux. Les vers 368-369 correspondent évidemment à un mouvement de dépit et de retraite. Le coryphée des hommes ramasse son sarment, celui des femmes sa cruche. Ils se heurtent tous deux, s'étonnent, s'indignent, en viennent aux défis, enfin aux actes. Strymodore se jette sur Nikodiké, la torche levée, et cherche à mettre le feu à sa chevelure. Mais Nikodiké, d'un geste brusque, vide sur lui sa cruche. Le vieux, piteux et ruisselant, se secoue lamentablement, tandis que Nikodiké lui lance une dernière insulte : « Tu as du feu : réchauffe-toi ! »

1. On pourrait peut-être aussi diviser les vers 306-318 entre divers choreutes. Ils me semblent pourtant pouvoir tous convenir au coryphée : il est donc préférable de les lui laisser.

2. Les mots ὅμως βαδιστέον (292) prouvent qu'ils n'ont pas encore commencé à monter lorsqu'ils chantent la strophe B. Comme, dans l'antistrophe B', ils ne font que s'agiter autour de la marmite, ils sont encore dans l'orchestra au v. 305. Rien, dans les vers 306-318, n'indique qu'ils aient bougé davantage quand le chœur des femmes fait son entrée.

3. Cf. p. 112 : le même raisonnement vaut pour Strymodore et pour Nikodiké.

4. Rien n'indique que le chœur se divise en deux moitiés, chacune chantant une strophe. Au contraire les mots φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν (349) qui correspondent à φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ me semblent exiger que les deux strophes soient chantées par les mêmes choreutes, cf. p. 113, n. 3.

5. Cf. 354, τί βδύλλεθ' ἡμᾶς.

387-613.

Avec un cortège d'archers scythes, un Proboulos entre dans l'orchestra. Sa bêtise bavarde se traduit d'abord par de longues lamentations sur le dévergondage des femmes, sur leur goût pour les cultes exotiques de Sabazios et d'Adonis, sur leur habileté à jouer leurs maris et à en faire même les complices inconscients de leurs débauches. Ces plaintes naïves traduisent assez plaisamment la nullité et la faiblesse de ce fantoche bavard voué à l'impuissance et au ridicule quand il veut faire montre d'autorité et de vigueur. A peine, en effet, prétend-t-il faire forcer les portes de la citadelle que Lysistrata paraît et, lançant d'un mot sur les archers les femmes enfermées dans l'acropole, fait rosser et mettre en fuite toute la police d'Athènes. Le Proboulos gémit et se désole (462). Mais déjà Lysistrata a fait rentrer ses troupes au camp (461). Elle reste seule en face du magistrat qui représente l'ordre établi, la cité telle que l'ont faite les hommes, le gouvernement de sottise et de faiblesse que les femmes veulent renverser au nom de la justice et du bon sens. L'ἀγών commence :

467-475. Les deux coryphées, 9 (4 + 5) *tétramètres iambiques.*

476-483. Ὠιδή [1].
484-485. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
486-531. Ἐπίρρημα, 46 *tétramètres anapestiques.*
532-538. Πνῖγος, *système anapestique* (7 *éléments*).

539-540. Le coryphée des femmes, 2 *tétramètres iambiques.*

541-547. Ἀντῳδή.
548-549. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
550-597. Ἀντεπίρρημα, 47 *tétramètres anapestiques.*
598-607. Ἀντιπνῖγος, *système anapestique* (10 *éléments*).

608-613. Σφραγίς, 6 (3 + 3) *trimètres iambiques.*

Cet ἀγών comprend deux éléments que nous ne rencontrons pas ailleurs. Ce sont deux sortes de préludes mélodramatiques, l'un à l'ἀγών entier (467-475), l'autre à l'ἀντῳδή (539-540). Tous deux s'expliquent par la composition du chœur de *Lysistrata*. Le débat n'est pas seulement entre deux personnages, il est aussi entre deux chœurs. Il est donc naturel qu'il débute par un bref dialogue

1. Crétiques et anapestes correspondant sans doute à un défilé dansant : cf. 541-542.

entre les deux coryphées. L'audace du coryphée des femmes détermine le mouvement de stupeur et de piété indignée des vieillards, qui prennent alors Zeus à témoin et remplissent l'orchestra de leurs chants et de leurs danses. Mais, après le premier épirrhème, quand Lysistrata couvre le Proboulos de son voile, les vieillards esquissent sans doute un mouvement en avant pour défendre leur champion. Alors, le coryphée des femmes, s'adressant à son chœur qui, depuis un moment, se tient à l'écart, l'appelle au secours de Lysistrata et ce sont les femmes qui, cette fois, chantent et dansent l'ἀντῳδή[1].

C'est aussi cette division du chœur qui a forcé Aristophane à composer un ἀγών double, alors que le caractère effacé du Proboulos ne pouvait permettre au poète de consacrer un épirrhème entier à la défense de la cause des hommes. Et, en effet, l'épirrhème et l'antépirrhème appartiennent tous deux à Lysistrata seule. Ce n'est que par un procédé tout artificiel que la parole est donnée d'abord au Proboulos, comme s'il allait conduire la discussion. Le κατακελευσμός lui est adressé, mais c'est uniquement pour qu'il interroge Lysistrata, et c'est la réponse de Lysistrata qui, en réalité, remplace l'épirrhème. La conséquence, c'est qu'ensuite, lorsque l'ἀντικατακελευσμός est adressé à Lysistrata elle-même, on voit mal ce qu'elle pourra dire : il semble que la matière soit déjà épuisée et la question résolue. Il y a donc une réelle incertitude dans le développement de cet ἀγών. Mais il était difficile à Aristophane d'échapper à ce défaut. Deux chœurs étant en présence, il était contraint de donner à l'un une ᾠδή, à l'autre une ἀντῳδή, par conséquent d'écrire un ἀγών double. Et d'autre part, étant obligé par la structure de l'ἀγών de développer également deux thèses opposées, il en était une, celle des hommes, qu'il ne pouvait exposer qu'en compromettant sa comédie tout

1. Les vers 539-540 sont très difficiles. Mais, en tout cas, il ne faut pas y voir, comme certains éditeurs, l'entrée d'un nouveau chœur de femmes. C'est assez des παραχορηγήματα qui interviendront à la fin de la comédie En outre, les mots mêmes du texte ne se prêtent pas à ce sens. J'entendrais plutôt : « Laissez-là vos urnes, femmes, afin que nous venions, nous aussi (comme les vieillards l'ont fait pour le Proboulos) au secours des nôtres. » Depuis le commencement de la scène, le coryphée des femmes a seul joué un rôle (471-475) : son chœur était resté à l'écart, auprès des urnes posées à terre dans un coin de l'orchestra. A l'appel de Nikodiké, il quitte les urnes (ἀπαίρετ᾽ ἀπὸ τῶν καλπίδων) et s'avance jusqu'au centre de l'orchestra.

entière ; car les raisons qu'il eût fallu, dans ce cas, faire valoir et mettre dans la bouche du Proboulos était d'un ordre délicat et dangereuses même à effleurer : le patriotisme athénien était susceptible et ombrageux. La situation était, pour le poète, la même qu'à l'époque des *Acharniens*. Il ne pouvait aborder franchement la question. Il a donc fait en 411 ce qu'il avait déjà fait en 425. Il a réduit au néant la thèse adverse en lui donnant un défenseur ridicule, et il a enveloppé les conseils sérieux que son héroïne donne au peuple athénien de développements fantaisistes et paradoxaux sur le rôle de la femme dans la cité et l'attention que méritent ses avis. Enfin, pour accentuer encore le caractère caricatural du Proboulos et un peu aussi pour donner quelque mouvement à une scène trop lente et de ton indécis, il a terminé chacune des deux moitiés de l'ἀγών par un jeu de scène comique. En récitant le πνῖγος, Lysistrata enveloppe le Proboulos de son long voile, lui jette sa ceinture autour du corps, lui met une corbeille dans les bras, et le fait tourner ainsi, aveuglé et ahuri, dans l'orchestra. Enfin, à l'ἀντιπνῖγος, elle l'entoure de bandelettes, lui pose une couronne funèbre sur le front : le Proboulos s'en va semblable à un mort vivant. Mais, avant de sortir, il lance une menace à Lysistrata. Lysistrata lui répond par une promesse ironique et rentre dans l'acropole[1].

614-705. Parabase.

Chœur des vieillards	614-615.	Κομμάτιον, *deux tétramètres trochaïques.*
	616-625.	'Ωιδή Α', *trochées et péons.*
	626-635.	'Επίρρημα α', *dix tétramètres trochaïques*[2].
Chœur des femmes	636-637.	'Αντικομμάτιον.
	638-647.	'Αντωδή Α'.
	648-657.	'Αντεπίρρημα α'.
Chœur des vieillards	658-670.	'Ωιδή Β', *trochées et péons.*
	671-681.	'Επίρρημα β', *dix tétramètres trochaïques.*
Chœur des femmes	682-695.	'Αντωδή Β'.
	696-705.	'Αντεπίρρημα β'.

1. Nous avons déjà rencontré une conclusion analogue dans les *Acharniens* (620-625). L'analogie de ces vers avec ceux de *Lysistrata* confirme l'hypothèse que j'ai émise à ce sujet : la scène entre Dicéopolis et Lamachos (565 sqq.) n'est qu'une forme libre d'ἀγών. Otto Ribbeck avait déjà soutenu cette idée, bien que par des raisons différentes (*Leipziger Studien zur klassische Philologie*, VIII, 2e livr.).

2. C'est la seule parabase où le chiffre des tétramètres trochaïques ne soit pas un multiple de quatre.

C'est encore la composition de son chœur qui a forcé le poète à donner à sa parabase cette forme insolite. Il a supprimé les anapestes, parce qu'il ne savait à qui les confier : quel titre avait le coryphée des femmes plutôt que celui des vieillards à parler au nom du poète? Et d'autre part la *parabase* proprement dite est un morceau formant un tout qu'on voit mal partagé entre deux chœurs. Mais il n'en est pas de même des épirrhèmes qui sont déjà dédoublés alors même que le chœur est un chœur simple. Aristophane a donc conçu sa parabase sur le plan d'une seconde partie de parabase complète *doublée*, mis, doublée de telle façon que les deux chœurs alternent, les ᾠδαί et les ἐπιρρήματα étant réservés au chœur des vieillards, les ἀντῳδαί et les ἀντεπιρρήματα au chœur des femmes. Or, comme ce sont des chœurs ennemis, cette alternance doit nécessairement prendre une forme agressive, une allure de dispute. Et, en effet, ce qui, dans une autre pièce, eût été le thème essentiel des épirrhèmes, les conseils aux Athéniens, n'occupe que quelques vers des ἀντεπιρρήματα. Tout le reste n'est que menaces et défis lancés d'un chœur à l'autre. Il est vrai que, pour éviter la monotonie d'un dialogue de ce genre, tout de violences et de grossièretés, Aristophane a su utiliser un usage traditionnel de la parabase et en tirer un jeu de scène expressif et nouveau. Les choreutes doivent se dépouiller de leurs vêtements pour s'adresser au public. Mais, cette fois, ce sera pour lutter que les vieillards quitteront leurs manteaux d'abord (615), leurs tuniques ensuite (662). A chaque antistrophe les femmes, de même, enlèvent un vêtement. Ce n'est donc qu'à la dernière antistrophe que tous les choreutes se trouvent revêtus du seul σωμάτιον. Ce jeu de scène ingénieux gradue ainsi la marche d'une parabase assez lente et confuse.

706-780.

D'après les habitudes d'Aristophane, la seconde moitié de la pièce doit être consacrée à une série de tableaux où seront exposés les résultats de la conjuration des femmes. Or, le premier de ces résultats, c'est de créer une péripétie. Lysistrata a bien prévu la difficulté qu'auraient les hommes à supporter une trop longue continence, elle n'a pas pensé que les femmes aussi en souffriraient. De là naît la péripétie. Les femmes enfermées dans l'acropole cherchent à s'en évader.

Successivement nous les voyons prétexter la laine de Milet qui se gâte chez elles, le lin qu'elles ont oublié de teiller, les douleurs de l'enfantement qui les surprennent dans l'enceinte consacrée à Athéna, les chouettes qui les empêchent de dormir. Lysistrata ranime leur courage en leur récitant un oracle et obtient d'elles un dernier effort.

781-828.

Cette scène est suivie d'un χορικὸν[1]. Comme la parabase, c'est un dialogue provocant entre les vieillards et les femmes. Les deux strophes se répondent exactement et pour le mouvement et pour le ton. Toutes deux contiennent une sorte de conte satirique : l'histoire de Mélanion qui abhorrait les femmes et celle de Timon qui haïssait les hommes. Toutes deux sont suivies d'une sorte de πνῖγος rapide qui accompagne une mêlée entre les deux chœurs, deux fois terminée par un geste obscène.

829-1013.

Puis commence la peinture des effets d'une continence prolongée chez les hommes. Elle occupe deux longues scènes. C'est d'abord un cas individuel. Kinésias, mari de Myrrhine, se meurt de désir. Il vient gémir au pied de l'acropole implorant sa femme. Myrrhine consent à descendre jusqu'à la grotte de Pan. Elle semble vouloir lui céder, commence à se déshabiller, puis l'abandonne brusquement (829-953, *trimètres iambiques*). Kinésias, couché sur une natte de joncs, pousse des cris douloureux sur un rythme las, cher à Euripide[2]. Les vieillards s'approchent de lui, l'entourent, le plaignent et lancent contre la femme qui l'a mis en tel état une malédiction burlesquement obcène. Un ensemble mélodramatique termine ainsi ce tableau (954 sqq. *systèmes anapestiques*).

Mais voici que maintenant commence une longue phallophorie. C'est la Grèce entière qui cette fois souffre la torture de Kinésias. Un héraut de Sparte arrive par la gauche, le Proboulos monte de la

1. Péons et trochées. Pour le détail de la scansion, voyez Rossbach et Westphal, p. 743, et Masqueray, p. 217. Le début et la fin de la strophe sont plutôt trochaïques ; le milieu, c'est-à-dire l'historiette elle-même, crétique. Le tout doit être dansé. Ce que j'ai appelé le πνῖγος est un système trochaïque (acatalecte) terminé par une dipodie crétique (797-805).

2. Le scholiaste signale ici une parodie d'*Andromède*. Le mouvement et le rythme font penser aussi à *Hécube*, 159 sqq.

ville par la droite pour le recevoir. Tous deux portent un énorme phallos[1]. Rapidement il est décidé qu'on enverra des deux côtés des ambassadeurs munis de pleins pouvoirs pour traiter de la paix (980-1013, *trimètres iambiques*).

1014-1042.

Ici se place un des intermèdes les plus agréables de notre comédie[2]. Les vieillards, depuis la parabase, n'ont gardé que le σωμάτιον. Les femmes se sont rhabillées sans doute pendant la scène de Kinésias où elles n'ont point eu à jouer de rôle[3]. Elles s'offrent donc à aider les vieillards à remettre leurs tuniques, les cajolent, leur enlèvent un moucheron de l'œil, enfin les embrassent malgré eux. Le dénouement approche; les deux chœurs marchent vers une réconciliation prochaine : il n'est point de femme qui ne sache obtenir ce qu'elle veut. La scène devait être accompagnée de figures orchestiques. Elle est charmante en tout cas, de finesse et de vivacité. Elle sépare nettement les scènes précédentes de la grande scène qui va suivre et qui décidera du dénouement. Elle fait même prévoir ce dénouement, puisqu'elle marque un apaisement entre les deux chœurs ennemis et se termine par une victoire pacifique du chœur des femmes.

1043-1215.

Une longue scène en trimètres nous fait assister à la fin de toutes les luttes et au triomphe de Lysistrata. Des ambassadeurs de Sparte[4] et d'Athènes entrent successivement dans l'orchestra. A son tour, Lysistrata[5] descend de l'acropole. Elle adresse une longue remontrance aux délégués, obtient d'eux tout ce qu'elle leur demande et finit en les invitant à un grand festin sur l'acropole, qui scellera leurs promesses pacifiques. Tous avec elle montent vers les Propylées.

Quant au χορικὸν qui, de ses quatre strophes[6] jointes deux à deux

1. Cf. Sch. *Nuées*, 542 : τοὺς μὲν γὰρ φάλητας εἰσήγαγεν ἐν τῇ Λυσιστράτῃ.

2. Vers trochaïco-péoniques (1014-1034) : cf. Masqueray, p. 219; tétramètres trochaïques (1035-1042). Il est impossible de répartir avec quelque précision les vers entre les choreutes.

3. Elles ne l'étaient pas encore dans le χορικόν, 781 sqq., sinon certains jeux de scène ne s'expliqueraient pas.

4. Annoncés par deux tétramètres anapestiques de Strymodore.

5. Annoncée par quatre tétramètres anapestiques de Nikodiké.

6. Trochées et péons. Cf. R. et W., p. 747.

encadre cette scène, il est à peu près complètement en dehors de l'action. Les quatre strophes sont composées sur le même modèle[1] une accumulation de promesses alléchantes qui s'écroule au dernier vers sur un brusque παρ' ὑπόνοιαν. 1. « Nos bourses sont bien garnies : vous n'avez qu'à demander... nous ne vous prêterons rien[2]. » 2. « J'ai des provisions en masse, venez dîner chez moi, la porte vous sera... fermée. » 3. « Je possède étoffes et bijoux : venez jusque chez moi... vous ne les verrez pas. » 4. « J'ai du pain en abondance : que les pauvres viennent en chercher chez moi... mais qu'ils ne franchissent pas mon seuil, sinon, gare au chien ! » Cette plaisanterie obsédante, qui nous paraît à la lecture froide et insipide, s'explique mieux cependant si on se la figure, comme elle l'était réellement, adressée comme une provocation d'un chœur à un autre[3] et toujours soulignée d'un geste expressif.

1216-1231. Exodos.

On entend la voix d'un Athénien qui veut sortir et s'adresse au portier : ἄνοιγε τὴν θύραν σύ. Mais les badauds encombrent l'entrée. L'Athénien n'aperçoit d'abord que le choreute placé le plus près de la porte. Il lui crie de s'écarter : παραχωρεῖν θέλεις; Mais, une fois la porte ouverte, il voit la foule qui se presse devant l'entrée (ὑμεῖς τί

1. De même dans les *Oiseaux*, 1470 sqq. et les trois antistrophes correspondantes.

2. Le vers 1058 est altéré. Il n'a ni mètre ni raison. Or, les trois vers correspondants 1072, 1203, 1215, renferment tous une plaisanterie παρ' ὑπόνοιαν du même type. Celui-ci doit donc en cacher une semblable, et la scholie du vers 1057 dit en effet : δηλονότι οὐδὲν αὐτοῖς προήσονται, c'est-à-dire, je pense : « on ne leur fera remise de rien, ils auront à payer autant et plus qu'ils ne doivent » (alors que le ton prometteur de la strophe entière faisait attendre au contraire : « on leur fera remise de tout, intérêt et capital »). Le scholiaste a donc bien vu le genre de facétie qui se dissimule sous les mots altérés, mais il n'a pu qu'essayer d'interpréter dans ce sens le vers corrompu ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀποδῷ. Il n'avait certainement pas sous les yeux un texte meilleur que le nôtre, et les scholies du vers 1057, ἀντὶ τοῦ κερδάνῃ et ἀντὶ τοῦ ἀποδῷ παρ' ὑπόνοιαν nous prouvent que, dès l'antiquité, l'incertitude était déjà complète sur ce passage. Je conjecturerais donc, pour mon compte, quelque chose comme ἂν λάβῃ γ' οὐ μὴ ἀποδῷ, littéralement : « ce qu'il aura reçu de moi, je le défie bien de me le rendre » (entendez : parce qu'il n'aura rien reçu du tout). On voit facilement comment ce texte un peu contourné était exposé à être de bonne heure mal compris et gâté par les copistes.

3. La première strophe est récitée par les hommes, la seconde par les femmes. Les mots ὡς πλέω 'στιν ἅγομεν βαλλάντια et καὶ δελφάκιον ἦν τί μοι, accompagnés d'un geste provocant, ne peuvent laisser de doute sur ce point.

κάθησθε) ; et aussitôt il la menace de la poursuivre avec sa torche, bien que « ce soit là, ajoute-t-il, un procédé comique bien grossier[1] ». A quoi le chœur répond que, s'il doit plaire aux spectateurs, il s'y prêtera tout de même. Et, en effet, l'Athénien les chasse avec sa torche et met peut-être le feu à la perruque d'un choreute[2]. Pendant quelques minutes le chemin redevient libre.

Alors se montre un Lacédémonien[3] souriant, épanoui, qui déclare n'avoir jamais passé « plus charmante soirée » (1225). Deux Athéniens le suivent en causant entre eux. Ils parlent politique, mais du ton léger avec lequel les hommes d'esprit un peu sceptiques d'Athènes parlaient à table des affaires de la cité. Tous les convives maintenant sortent ensemble. Un nouveau remous de la foule se produit vers eux (1239) : un Athénien écarte les badauds[4]. Les Lacédémoniens qui descendent de l'acropole semblent surtout ravis. L'un d'entre eux s'adresse à un joueur de flûte qui le suit et lui demande de l'accompagner : il chantera et dansera en l'honneur d'Athènes. Et, joyeux, tout en sautant, en se frappant les reins de ses pieds bondissants[5], il improvise sa chanson[6].

Ce premier chant (1247-1272)[7] est fort habilement composé pour faire oublier aux Athéniens les sujets de haine qu'ils peuvent avoir contre Lacédémone et leur rappeler leur ancienne confraternité d'armes qui fit jadis le salut de la Grèce. Le chanteur invoque Mémoire pour que son souvenir, passant par-dessus les années récentes, remonte jusqu'aux jours glorieux où la flotte d'Athènes triomphait à Artémi-

1. Je suis, faute de mieux, l'interprétation des scholies reprise par Wilamowitz. Mais il faut bien avouer que le texte de nos manuscrits s'y prête assez mal. En tout cas, les vers 1219-1220 n'offrent aucune espèce de sens.

2. La répétition des mots οὐκ ἄπιτε ; le παρ' ὑπόνοιαν du v. 1222, κωκύσεσθε τὰς... τρίχας μακρά correspondent évidemment à un jeu de scène.

3. La forme ὄπωπα n'est pas attique.

4. Le mot μαστιγίαι est une simple injure. Il n'implique nullement, comme le veut Wilamowitz, que cette foule encombrante et curieuse soit faite d'esclaves attendant leurs maîtres. Elle est composée des deux chœurs. Il n'y a point là de figurants.

5. Cf. 1243, διποδιάξω et la scholie. Lampito dit au vers 82 : γυμνάδδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πυγὰν ἅλλομαι. Voyez aussi Pollux, IV, 102.

6. Le pluriel ὑμᾶς (1246) indique simplement que l'Athénien est enchanté de connaître les danses *des* Lacédémoniens. Le vers 1243 ne permet pas de douter que tout ce qui suit soit chanté par un soliste, et non par un chœur.

7. La scansion en est très difficile. Cf. R. et W., p. 396, et surtout Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, p. 92 sqq.

sion, tandis que Léonidas arrêtait Xerxès aux Thermopyles (1251-1256). Puis il invoque Artémis pour qu'elle vienne recevoir les serments d'alliance des deux peuples revenus enfin à leurs antiques traditions de confiance et de paix.

Alors Lysistrata[1] rend aux Spartiates les femmes que Lampito lui avait laissées pour otages. Deux chœurs dansants se forment, l'un d'Athéniens et d'Athéniennes, l'autre de Lacédémoniens et Lacédémoniennes. Le premier invoque Artémis, Dionysos, Cypris[2]. Le second, sur le rythme et dans le ton d'un parthénée d'Alcman[3], appelle la Muse du Taygète, célèbre l'Apollon dorien qui règne à Amyclées, Athéna au temple de bronze, les fils de Tyndare et leur sœur Hélène, vénérée en Laconie. Puis une soliste[4] spartiate invite ses compagnes à couronner leurs chevelures et à chanter, tout en bondissant comme des biches, la toute-puissante et invincible déesse, Athéna au temple de bronze. La fin de la pièce est mutilée. Le παραχορήγημα des femmes de Sparte sortait sans doute en dansant la βίβασις[5]. Les autres chœurs le suivaient en répétant le nom d'Athéna, protectrice d'Athènes et de Lacédémone à la fois, des Ioniens et des Doriens.

La composition de *Lysistrata* peut donc se résumer ainsi :

1-253. Prologue.
254-386. Parodos.
387-466. Scène de bataille (précédée d'une introduction).
467-613. 'Αγών.
614-705. *Parabase.*
706-780. Scène en trimètres : impatience des femmes.
781-828. *Choricon.*
829-1013. Scènes en trimètres : impatience des hommes.
1014-1042. *Duo des deux chœurs.*
1043-1072. A, A' : *chant des chœurs.*
1073-1188. Dénouement.
1189-1215. A'', A''' : *chant des chœurs.*
1216-1321. Exodos (trimèt. iamb., monodie et chœurs).

1. Trimètres iambiques (1273-1278).
2. Trochées et dactyles. Cf. R. et W., p. 398.
3. Pour la scansion, comme pour l'analyse des thèmes poétiques de tout ce morceau, voyez la remarquable étude de Wilamowitz, *Textgeschichte*, p. 91 sqq.
4. Tétramètres iambiques (1316 sqq.). Ils sont très probablement chantés : les deux premiers commencent par un dactyle.
5. Cf. Pollux, IV, 102 : ἔδει δὲ ἅλλεσθαι καὶ ψαύειν τοῖς ποσὶ πρὸς τὰς πυγάς.

La composition générale de *Lysistrata* est d'une grande simplicité. Un prologue nous fait connaître le complot des femmes ; une bataille nous montre leur esprit de décision et leur audace, un ἀγών nous expose leurs raisons d'agir. La seconde partie de la pièce nous dépeint en deux groupes de tableaux successifs les conséquences de leur révolte. Enfin nous assistons à leur triomphe : Athéniens et Lacédémoniens, dansant tous ensemble, leurs femmes à leurs côtés, se réconcilient et se jurent alliance éternelle. Considéré isolément, chacun de ces groupes est aussi d'une structure fort claire. Le prologue est rapide, logique et net ; les tableaux de la seconde partie sont ordonnés et gradués d'une façon simple et prévue. Mais, quand on y regarde de plus près, certains détails trahissent l'incertitude et la gêne. L'ἀγών ne remplit pas son cadre. La parabase n'exprime ni plaintes ni conseils sérieux. On sent dans tous les chants du chœur un parti pris de bouffonnerie qui manque de franchise et de sincérité. Toutes les formes lyriques ont été compliquées à plaisir pour produire des effets faciles : la parabase, la parodos se terminent toutes deux par des combats entre les deux chœurs, les χορικά de la seconde partie par des provocations grossières. Tout ce luxe d'effets scéniques ne sert, au fond, qu'à faire dévier la pièce, à en dissimuler le véritable objet. La question principale ne semble plus être : « Faut-il faire la paix ? » mais : « Faut-il céder aux femmes ? » La comédie est bâtie tout entière sur cette équivoque et l'ἀγών lui-même ne développe que ce thème : « La femme traitera mieux que l'homme les affaires de la cité. » On sent là une ambiguïté voulue. On devine la préoccupation, la fatigue un peu découragée du poète. L'ensemble de la comédie n'est pas véritablement gai. Les *Acharniens*, composés dans des circonstances analogues et d'après des procédés tout semblables d'équivoque volontaire, étaient d'une bouffonnerie jeune et franche : *Lysistrata* est d'une bouffonnerie inquiète et lasse.

Deux autres particularités différencient encore *Lysistrata* des pièces précédentes. On y trouve une *action continue* qui ne s'arrête pas à la première parabase, mais se prolonge jusqu'à la scène finale, où elle trouve son dénouement. Les tableaux de la deuxième partie nous peignent sans doute les conséquences d'une entreprise du protagoniste, comme dans les autres comédies, mais l'entreprise cette fois n'est pas

achevée ; un intérêt de curiosité subsiste jusqu'à la fin de la pièce : Lysistrata triomphera-t-elle des Grecs ? La comédie d'Aristophane semble donc ici tendre vers la pièce d'intrigue. D'autre part, le rôle de la scène de bataille a été fort amoindri. L'ἀγών de *Lysistrata* est bien précédé d'une bataille, mais cette bataille est courte ; elle n'est pas réglée musicalement par des rythmes comme les grandes scènes analogues des *Acharniens*, des *Cavaliers*, des *Guêpes*, des *Oiseaux* : elle n'est qu'un saisissant coup de théâtre qui vient animer brusquement une scène jusque-là toute en discours ; elle ne fait pas elle-même le sujet d'une scène. C'est que le chœur n'a plus dans la pièce le rôle qu'il avait autrefois. Il n'est plus un véritable acteur, il n'est qu'un auxiliaire des acteurs. Ceux-ci vont peu à peu le réduire au rôle de confident, puis de simple spectateur.

LES THESMOPHORIES[1]

Le fond de l'orchestra représente d'un côté la maison d'Agathon, de l'autre le temple des Thesmophores. De petites tentes[2] sont groupées devant le temple.

1-294. Prologue.

Deux personnages entrent par la *parodos* de droite. L'un est Euripide. Il va d'une marche rapide, l'air sombre, le regard inquiet et chercheur. L'autre est un vieillard qui le suit péniblement, traînant la jambe, s'efforçant de courir pour ne pas rester trop en arrière : c'est Mnésiloque, son beau-père. Tous deux font ainsi le tour de l'orchestra. Enfin Mnésiloque s'arrête, épuisé, lève les bras et, sous une forme proverbiale[3], crie son impatience découragée : pourquoi le fait-on trotter ainsi depuis l'aurore ? Euripide répond par des subtilités prétentieuses que Mnésiloque ne comprend pas, et un dialogue bouffe commence entre eux, assez semblable pour le ton à celui de Strepsiade et de Socrate[4], l'un des deux personnages pérorant d'un ton doctoral, l'autre l'interrompant par de triviales naïvetés, de burlesques contresens. Mais, ainsi placées au début de la pièce, ces plaisanteries doivent nous étonner encore moins qu'ailleurs : c'est là le tableau d'entrée, la *parade* nécessaire (1-24).

1. Représentées en 411 (d'après la scholie du v. 190). Cf. Wilamowitz, *Aristoteles und Athen*, p. 343 sqq..
2. Cf. 624 et 658.
3. Cf. 1. ὦ Ζεῦ, χελιδὼν ἆρά ποτε φανήσεται.
4. Cf. en particulier *Thesm.* 19, et *Nuées*, 236 : le procédé comique est le même.

L'*exposition* est plus compliquée. Elle se fait en plusieurs fois. Euripide vient d'apprendre à Mnésiloque une partie au moins de ses intentions : ce qu'il cherche, c'est la maison d'Agathon. A ce moment même, cette maison s'ouvre et un serviteur apparaît sur le seuil[1]. Il joue le rôle d'un héraut des Muses. Dans le style alambiqué et fade de son maître, il demande que le silence des hommes, des vents et des flots règne autour de la demeure, car les Muses y sont venues recevoir l'hospitalité d'Agathon. Mnésiloque dissimulé dans un coin fait un écho plaisant à ces bêtises solennelles. — Quand le serviteur est rentré dans la maison, le dialogue d'Euripide et de son beau-père recommence et nous révèle complètement cette fois le projet d'Euripide. Ce que le poète veut demander à Agathon, c'est de se mêler aux femmes qui célèbrent en ce moment les Thesmophories, pour l'avertir de ce qu'on trame contre lui, pour parler en sa faveur, si besoin en est. Précisément l'eccyclème vient de tourner sur lui-même et de faire apparaître Agathon. Il est couché sur un lit, vêtu d'une longue robe teinte de safran ; une ceinture de femme entoure sa taille ; une sorte de résille enveloppe ses cheveux ; un miroir est à côté de lui (25-100).

Ici commence un duo ionique[2] que nos manuscrits partagent entre Agathon et un chœur. Ce chœur ne peut être celui des femmes, qui ne fait son entrée qu'au vers 295. Il faudrait donc supposer ici un παραχορήγημα. Mais que représenterait-il ? Agathon est-il en train d'instruire des choreutes pour une tragédie, de les faire répéter pour un prochain concours ? Rien ne l'indique dans le texte et ce thème prêterait pourtant à des effets comiques qu'Aristophane n'eût certainement pas négligés. Est-ce un chœur d'esclaves, de musiciens et de danseuses, attaché à la personne d'Agathon et chargé de le distraire ? Le texte se prête encore difficilement à cette hypothèse et ce dialogue lyrique et religieux d'un poète avec des esclaves ou des musiciens à gages est d'une complète invraisemblance. D'ailleurs où se tient ce chœur ? L'eccyclème ne peut porter tant de personnages. S'il est

1. Deux systèmes anapestiques : 39-42, 43-62.
2. Avec de fréquentes résolutions et de nombreuses syllabes irrationnelles au début des vers : cf. Masqueray, § 227.

visible, où se montre-t-il donc? Et comment Mnésiloque qui nous décrit si longuement le costume et l'attitude d'Agathon ne trouve-t-il pas la moindre plaisanterie à faire sur ce chœur étrange qui vient d'apparaître ainsi à l'improviste? Est-il donc invisible comme le chœur des *Grenouilles*? Mais comment Mnésiloque ne demande-t-il pas alors : « D'où viennent ces voix? » Il y a des plaisanteries tellement prévues dans Aristophane que leur absence dans le texte est une indication négative, mais certaine, pour la mise en scène. Il ne reste donc qu'une hypothèse possible : Agathon chante seul; il travaille sous nos yeux à une tragédie, il en compose un épisode lyrique [1]. Son chœur est divisé en deux demi-chœurs [2] : le premier invite le second à danser. — En l'honneur de quel dieu? — En l'honneur de Phœbos. — Chantons donc Phœbos. — Et maintenant chante Artémis, etc... (101-129).

Agathon est interrompu par Mnésiloque. Les trimètres iambiques reprennent et, avec eux, la marche de la pièce. Euripide expose à Agathon le service qu'il attend de lui. Agathon refuse de le lui rendre. C'est alors que Mnésiloque s'offre lui-même à servir son gendre. On le prend au mot et, sans tarder, on le déguise en femme. Les accessoires sont faciles à trouver, puisque Agathon est là. On l'épile, on le chausse, on l'habille. Puis l'eccyclème remporte Agathon; Euripide sort par la droite; Mnésiloque reste seul. Il appelle alors une esclave qui portera son panier d'offrandes et, semblable à une femme qui se rend aux fêtes des Thesmophores, il se dirige vers le temple (130-294).

Le prologue typique que nous connaissions s'est donc cette fois assez sensiblement modifié. La *parade* qui ouvre la pièce se retrouve seule ici avec des caractères identiques à ceux qu'elle présente ailleurs. Mais la *scène d'exposition* a été, d'une part, subdivisée en plusieurs parties et, d'autre part, confondue avec la *première scène d'action*, celle du déguisement de Mnésiloque [3]. Elle s'est surtout compliquée d'un élément épisodique, l'apparition d'Agathon qui, dramatiquement, n'a pas d'autre utilité que de donner pour ainsi dire le ton à la

1. Voyez une scène analogue dans le *Barbier de Séville*, I. 2.
2. On peut aussi supposer un dialogue du coryphée et du chœur.
3. La présence d'Agathon pendant toute cette scène ne nous permet pas de la détacher de la précédente.

pièce, d'en mettre en lumière dès le début ce qui en sera l'élément essentiel, la parodie littéraire.

295-382.

Il n'y a point, à proprement parler, de parodos dans les *Thesmophories*. Le chœur sort en silence des tentes et se répand dans l'orchestra. Une femme qui fait fonctions de héraut commence une longue invocation [1] évidemment imitée de très près des formules religieuses [2] des Thesmophories. Le chœur lui répond par un chant [3] où il invoque pêle-mêle Zeus, Apollon, Artémis, Poseidôn, les Néréides, les Oréades. Puis le héraut improvisé continue [4] par les malédictions rituelles, appelant la colère des dieux sur tous ceux qui en veulent « au peuple des femmes » et mêlant dans une énumération burlesque les formules du culte et les souhaits plaisants. Le chœur lui répond de nouveau par un chant [5] d'une si triomphante banalité qu'il semble être une véritable parodie du style officiel des prières et des actes publics. Enfin l'Assemblée est ouverte. Le héraut lit l'ordre du jour : on met en délibération le cas d'Euripide. Une femme demande la parole, met une couronne sur sa tête et commence son discours [6].

383-530.

Cette scène de l'Assemblée est divisée en trois parties par les trois discours en trimètres qui y sont prononcés. Chacun de ces discours est suivi d'une brève réplique du chœur approuvant ou désapprouvant l'orateur. — La première femme qui prend la parole demande la mort d'Euripide, car il a si bien prévenu les hommes contre les femmes que ceux-ci sont devenus soupçonneux, méfiants, tyranniques. Le chœur [7] exprime son admiration pour cette éloquence ingénieuse

1. En prose.
2. C'est ce qui me semble résulter du rapprochement des noms d'Hermès et des Charites qui se retrouve dans un grand nombre d'inscriptions. Cf. *Paix*, 456.
3. Mélange assez confus d'iambes, dactyles, péons, anapestes. Le texte n'est pas sûr; la scansion est très incertaine. Voyez cependant celle que propose Wilamowitz, *Aristoteles und Athen*, II, p. 352.
4. Trimètres iambiques.
5. Iambes et choriambes (sauf 367 : anapestes). Cf. Wilamowitz, *op. l.*, p. 354.
6. Deux tétramètres iambiques (381-382) marquent la conclusion de cette partie de la scène.
7. Trochées avec quelques éléments anapestiques, dactyliques, iambiques.

et souple[1]. — Une autre femme lance contre Euripide l'accusation d'athéisme : en niant les dieux, il a ruiné le commerce des couronnes, et, par sa faute, la malheureuse meurt de faim. Le chœur[2] trouve le trait piquant et à propos[3]. — Enfin voici Mnésiloque. Comme Télèphe, dans la tragédie d'Euripide[4], comme Dicéopolis dans les *Acharniens*, il vient, sous son déguisement, plaider une cause difficile. Il commence par des déclarations de haine éternelle contre Euripide. Mais aussitôt après il insinue que le poète n'a, en somme, révélé qu'une petite partie des méfaits féminins. Et il donne des exemples de tous ceux qui ont été passés sous silence. Le chœur[5], stupéfait, indigné, s'interroge et, saisi de crainte, se croit entouré d'ennemis. Son premier mouvement est de regarder autour de lui pour voir si personne ne se dispose à l'attaquer traîtreusement par derrière.

531-573:

Le coryphée résume plaisamment la colère et l'indignation de toutes les Athéniennes en s'écriant avec conviction : « Il n'y a donc rien sous le ciel de plus effronté que la femme, si ce n'est la femme ! » Ces mots sont le signal d'un déchaînement de rages contenues. Toutes les femmes successivement entourent Mnésiloque, l'outragent, le menaçent. Mais Mnésiloque ne s'arrête pas ; il crie plus fort qu'elles et rappelle tous les crimes récents que la chronique scandaleuse d'Athènes attribue à des femmes. On en vient vite aux coups. Mnésiloque reçoit un soufflet. Il le rend aussitôt[6]. Mais on le presse et on l'accule dans un coin de l'orchestra. Il se campe alors dans une attitude défensive et parvient à tenir en respect ses ennemies. — Toute la scène est écrite en tétramètres iambiques. Elle présente de grandes analogies avec cetaines scènes de combat des *Cavaliers*, des *Guêpes*, de *Lysistrata*, et surtout des *Acharniens*, avec cette seule différence qu'ici elle suit, au lieu de le précéder, le discours parodié du *Télèphe*.

1. Cf. 435 : πολυπλοκωτέρας, et 439 : ποικίλους λόγους ἀνεῦρεν εὖ διεζητημένους.
2. Trochées.
3. Cf. 460 : κομψότερον, et 462 : οὐκ ἄκαιρα.
4. Cf. p. 22.
5. Deux systèmes trochaïques.
6. Cf. 568.

574-654.

A ce moment Clisthène accourt. Il entre dans l'orchestra. On se groupe autour de lui. Un silence se fait. Le trimètre iambique succède au tétramètre. Clisthène est venu prévenir les femmes qu'un homme est caché parmi elles. Mnésiloque cherche à se sauver. Il se désigne par là même aux soupçons. On le saisit, on l'interroge, on le déshabille : son sexe est reconnu. On l'enferme dans une tente.

655-686.

Le chant du chœur qui suit peut s'analyser ainsi :

655-658. *Quatre tétramètres anapestiques.*
659-662. *Quatre tétramètres trochaïques.*
663-666. *Strophe trochaïque*[1].
667-677. *Strophe anapestique*[2].
678-686. *Strophe iambique*[3].

Le coryphée invite d'abord les choreutes à quitter leurs manteaux et à relever leurs tuniques pour faire une ronde autour des tentes (655-658). Puis, s'adressant à un choreute, le premier d'un rang[4], il lui ordonne de commencer la reconnaissance (659-662).

Le danseur se met en devoir de lui obéir, et c'est une véritable pantomime qui sert d'intermède à la comédie. Il va de tous côtés avec des regards fureteurs, les sourcils froncés, faisant le tour de chaque tente, tandis que le chœur l'encourage en chantant (663-666). Bientôt le chœur tout entier le suit, se conforme à ses mouvements (667-677) et enfin, revenu au centre de l'orchestra, accable d'un chant de malédiction le sacrilège qui ose pénétrer dans l'enceinte sacrée où les femmes célèbrent les Thesmophories (678-686).

687-764.

Ici commence une scène qui est presque unique dans le théâtre d'Aris-

1. Le vers 663 est altéré.
2. Les anapestes (667-673) sont suivis d'un élément trochaïque (674) et d'un phérécratien (675) : les deux vers suivants (676-677) sont altérés.
3. Il y a de nombreuses corruptions dans tout ce chœur et la scansion en est parfois fort incertaine.
4. Τὴν πρώτην (662) ne me semble pas admettre d'autre sens. Si le coryphée voulait inviter un demi-chœur à danser *le premier*, il dirait πρώτην σε τρέχειν. Si ces vers étaient dans la bouche du second demi-chœur invitant *le premier* à commencer la danse, Aristophane eût écrit σέ τὴν προτέραν· Mais σέ τὴν πρώτην ne peut s'entendre que d'un choreute chef de file.

tophane, car elle constitue une *péripétie*. Nous avons bien vu une péripétie dans *Lysistrata* (706 sqq.). Mais cette péripétie découlait logiquement du plan général du drame : la mauvaise volonté des femmes, trop longtemps privées de leurs maris, était une suite qu'on pouvait prévoir de l'entreprise conçue par Lysistrata. Puisque la seconde moitié de la pièce devait peindre les conséquences d'un veuvage trop prolongé, il était aussi naturel de montrer ces conséquences chez les femmes que chez les hommes. La scène pouvait donc se rattacher aux tableaux qui la suivaient. Ici au contraire la scène est isolée ; elle est bien une péripétie, au sens dramatique du mot : elle retarde l'action d'une façon imprévue et rend le dénouement incertain.

Elle peut se diviser en deux moitiés. Chacune commence par deux tétramètres trochaïques du coryphée (687-688 et 726-727). La plus grande partie des autres vers sont des trimètres iambiques. — Mnésiloque s'enfuit de la tente où on l'avait enfermé. Il emporte l'enfant d'une femme du chœur. La mère l'aperçoit, se jette sur lui et l'arrête. Il fait mine alors d'égorger son otage. La femme aussitôt le lâche, mais elle appelle au secours (689-698, trimètres iambiques). Le chœur pousse une exclamation indignée (699-701, dochmiaques) et se précipite vers le voleur (702-706, tétramètres trochaïques). Mnésiloque fuit et, d'une course rapide, gagne le temple[1] (707-713, deux systèmes anapestiques), dont il escalade le seuil en répondant ironiquement[2] aux menaces des femmes (714, tétramètre trochaïque). Le chœur s'agite et gronde autour de son asile (715-716, dochmiaques). Mnésiloque le défie et le brave (717, trimètre iambique), tandis que les choreutes, impuissants, l'accablent d'imprécations et de menaces (718-725, strophe iambique)[3]. — Soudain, le coryphée a une idée. On l'enfumera, puisqu'on ne peut l'atteindre autrement (726-727, tétramètres trochaïques). Le chœur entasse des fagots autour de lui. Mnésiloque se voit perdu. Il égorgera du moins, avant de se rendre, l'enfant qu'il a ravi. Il lui enlève son vêtement : ce n'était qu'une outre pleine, et le vin même n'en sera pas perdu, car

1. C'est ce qui me semble résulter du vers 773.
2. L'ironie est très sensible dans le *mouvement* du vers.
3. Iambes (avec beaucoup de résolutions). Mais le texte semble corrompu en plus d'un endroit : 725 est certainement altéré.

la mère le recueille dans une coupe comme le sang d'une victime. Elle ramasse même la robe d'enfant dont elle avait habillé son singulier nouveau-né et que Mnésiloque lui jette par dérision.

765-784.

Mnésiloque est désormais réduit à l'impuissance. Une femme monte la garde autour de lui. Il gémit, fait appel à tous ses souvenirs de théâtre pour trouver un moyen d'avertir Euripide. Soudain, il aperçoit de vieilles statues de bois dans le temple. Il s'en empare (729-776, trimètres iambiques). Puis, tout en chantant, il écrit sur ces planches vermoulues un billet pour Euripide et les lance en l'air dans toutes les directions (776-784, trois systèmes anapestiques).

785-845. Parabase.

785. Κομμάτιον, *un tétramètre anapestique*. Les femmes vont faire leur propre éloge.

786-829. Παράβασις et πνῖγος. Les hommes prétendent que la femme n'est qu'une peste, mais ils veillent sur elle comme sur un trésor précieux. Et ils ont raison, car il n'y a du moins pas de femme au monde qui soit aussi sotte ou aussi basse que certains démagogues.

830-845. Ἐπίρρημα. Il serait juste de se souvenir du service que les femmes rendent à la cité en lui enfantant des soldats. Il conviendrait de savoir gré à toutes celles dont les fils n'ont pas été des lâches ou des coquins, tandis qu'aujourd'hui la mère de Lamachos n'est pas plus honorée que la mère d'Hyperbolos.

Le ton de cette parabase est assez significatif. Il est sans gaîté. On sent dans ces vers des préoccupations politiques qui n'osent pas se traduire ouvertement : le poète trouve sans doute les plaintes inutiles ou incapables de traduire la vivacité de ses sentiments. On distingue cependant sous ses plaisanteries un mépris profond pour certains hommes et une tristesse faite de découragement. L'ensemble manque de verve sincère.

La seconde moitié de la pièce sera tout entière consacrée à la peinture des divers moyens qu'emploiera Euripide pour délivrer son beau-père. Ces tableaux seront tous des prétextes à de longues parodies que l'imitation de certains jeux de scène tragiques ranimaient peut-

être un peu pour le public athénien, mais qui, à la lecture, nous semblent froides et monotones. Pour introduire un peu de variété dans ces diverses scènes, le poète a placé l'une d'elles dans le temple des Thesmophores, les deux autres autour d'un poteau où sera lié Mnésiloque, au centre de l'orchestra.

846-946.

Le premier tableau est parodié de l'*Hélène*. Euripide joue Ménélas et Mnésiloque Hélène. Après un assez long dialogue, Mnésiloque veut imiter le brusque mouvement d'Hélène se jetant dans les bras de son mari dès qu'elle l'a reconnu. Deux vers dochmiaques (914-915) traduisent son élan. Mais sa gardienne le retient, et, au même moment, arrive un prytane, suivi d'un archer scythe. Euripide s'enfuit. Le prytane ordonne à l'archer de lier Mnésiloque avec sa robe et tout son accoutrement grotesque à un poteau et de ne laisser approcher de lui personne. L'archer se met en devoir d'obéir.

947-1000.

Le chant du chœur qui suit cette scène, par sa place dans la pièce, par le κομμάτιον qui l'introduit, par les danses qui l'accompagnent, ressemble plus à une *seconde parabase* qu'à un simple χορικόν. Il est ainsi composé :

947-952, *deux tétramètres anapestiques* suivis d'*un système*. Le coryphée invite le chœur à se livrer aux jeux que ramènent les saints mystères des Thesmophores.

953-958, *strophe*[1]. Le chœur s'apprête à danser. Les choreutes se donnent la main, et le pas[2] qu'ils vont commencer doit être nouveau[3] et difficile, car ils s'engagent mutuellement à bien regarder autour d'eux afin qu'il y ait de l'ensemble dans l'exécution.

959-968, *nouvelle strophe*[4]. Le chœur danse et, en même temps, il chante pour avertir le public qu'il ne fera point de satire[5], mais se contentera de célébrer les dieux.

1. Trochées, choriambes, iambes.
2. Cf. 968, βάσιν.
3. Cf 967, ὥσπερ ἔργον αὖ τι καινόν.
4. Strophe trochaïque, divisée en trois parties égales.
5. L'ᾠδή de la seconde parabase est le plus souvent consacrée à la satire.

969-984, *strophe* et *antistrophe*[1]. Après une première figure de tous les choreutes ensemble, le chœur se divise. Le premier demi-chœur[2] danse maintenant seul en chantant Apollon, Artémis, Héra (969-976). Puis le second demi-chœur, à son tour, exécute la même figure en chantant Hermès, Pan et les Nymphes (977-984).

985-1000, *strophe*[3]. Enfin les deux demi-chœurs se réunissent de nouveau et se livrent à une danse orgiaque accompagnée de tous les rites du culte de Dionysos, le cri de Εὔιος et surtout le geste favori des bacchantes, celui qui provoque le délire sacré : la tête violemment et fréquemment rejetée en arrière.

1001-1135.

Ce chant du chœur est suivi de deux *scènes parallèles*. Mnésiloque s'inspire de l'*Andromède* et, attaché à son poteau, comme la jeune fille d'Euripide à son rocher, il improvise une longue monodie pour appeler le secours du ciel[4]. Euripide se glisse derrière lui pour jouer le rôle d'Écho et probablement aussi pour dénouer ses liens. Mais le Scythe l'aperçoit et court après lui[5]. L'archer et le poète tournent autour du poteau, l'un poursuivant l'autre. Euripide, fidèle à son rôle d'Écho, répète sans se lasser les menaces du Scythe et exaspère sa rage. Enfin, le Scythe épuisé le voit disparaître (1093) et soulage sa colère par une bruyante injure (1097). — Mais déjà Euripide a reparu, cette fois porté par la μηχανή, semblable à Persée sur son cheval ailé. Et de nouveau le dialogue tragique recommence. Euripide peu à peu descend jusqu'à Mnésiloque. Mais le fouet du Scythe intraitable l'arrête. Il doit encore s'éloigner.

1136-1159. Χορικόν[6].

Invocation à Pallas, protectrice d'Athènes, et aux Thesmophores. Prière banale et vague ; aucun souhait précis.

1. Iambes (972-973, prosodiaques logaédiques) : c'est un défilé (cf. 969, πρόβαινε).
2. Le singulier πρόβαινε n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse d'*un* choreute dansant seul. Cf. Sch. *Gren.* 372 (à propos d'un chœur qui commence par le mot χώρει) : Ἀρίσταρχος ὑπενόησε μὴ ὅλου χοροῦ εἶναι τὰ πρῶτα. Τοῦτο δὲ οὐκ ἀξιόπιστον· πολλάκις γὰρ ἀλλήλοις οὕτω παρακελεύονται οἱ περὶ τὸν χορόν.
3. Iambes et choriambes (993 et 997 sont des asclépiades ; mais 998 semble trochaïque ; le texte est mal établi).
4. Cf. R. et W., p. 320.
5. Deux systèmes anapestiques (1065-1068, 1069-1097).
6. Cf. R. et W., p. 667.

1160-1230. Exodos.

Euripide revient déguisé en vieille femme. Il conduit une jeune fille et une joueuse de flûte et demande au Scythe la permission pour la danseuse de répéter quelques pas devant lui, sur la place. Le soldat s'enflamme à la vue de l'enfant. Il supplie la vieille de la lui laisser un moment : il donnera son carquois en gage. A peine est-il sorti qu'Euripide délivre Mnésiloque et tous deux s'enfuient par la droite, tandis que l'archer, éperdu, sans carquois et sans prisonnier, court dans toutes les directions à leur poursuite. Le chœur, qui se joue de lui, lui indique la gauche : il s'élance en criant dans la campagne. — Le chœur se retire lentement par la *parodos* de droite et le coryphée accompagne sa sortie d'un court système anapestique, analogue à celui qui termine un grand nombre de tragédies.

On peut résumer ainsi la composition des *Thesmophories* :

1-295. Prologue.
296-371. Parodos.
372-530. Ἀγών.
531-573. Scène de bataille.
574-654. Scène de transition.

655-686. *Intermède lyrique et orchestique.*

687-764. Péripétie.
765-784. Scène de transition.

785-845. *Parabase.*

846-946. Scène de parodie.
947-1000. *Seconde parabase.*
1001-1135. Scène de parodie.

1136-1159. *Choricon.*

1160-1226. Dénouement.
1227-1230. Exodos.

Les *Thesmophories*, comme *Lysistrata*, présententc une *action continue*. Elles offrent même ce caractère unique dans l'œuvre d'Aristophane qu'elles contiennent une intrigue et une intrigue régulièrement conduite : on y trouve jusqu'à une péripétie. Leur structure ne s'éloigne pourtant pas autant qu'on pourrait se l'imaginer d'abord de la structure des autres comédies. La pièce en effet est divisée très

nettement en deux parties, la seconde ne contenant point de véritable action, mais des tableaux toujours conçus sur un même thème et ordonnés par groupes parallèles. Elle ne contient pas d'ἀγών véritable, il est vrai, mais, comme les *Acharniens*, un long discours en trimètres, parodié de la tragédie, qui tient la place d'un ἀγών, et une scène de bataille. En somme, il n'y a rien dans tout cela de vraiment nouveau : toutes les scènes se rangent sans peine dans des cadres connus. Les parties lyriques sont peut-être plus originales et plus complexes. Quelques-unes se présentent moins comme des parties de la comédie que comme des intermèdes chorégraphiques. Quand elles sont intimement liées à l'action, la poésie en est d'une insignifiance et d'une banalité sans pareille. Quand elles sont franchement en dehors de l'action, elles ont un développement inaccoutumé et, si la poésie n'en est pas d'une éclatante originalité, du moins les danses qui l'accompagnent et dont les modulations rythmiques du texte nous laissent encore deviner quelques mouvements, devaient en faire un spectacle varié et agréable. L'ensemble de la pièce n'en reste pas moins froid et artificiel. On y sent le parti pris d'Aristophane d'éviter les questions qui seules lui tenaient à cœur pour s'appliquer à un sujet de pure fantaisie qui ne le touchait point. De là, la nature du thème choisi, qui est littéraire et non politique ; de là la composition générale de la pièce qui est celle d'une pièce d'intrigue et non d'une pièce à thèse ; de là la fréquence et le développement des intermèdes dansés qui sont destinés à égayer une pièce languissante et froide ; de là surtout le vide de ce lyrisme qui se contente de prières vagues, de souhaits imprécis : le poète a cessé de lutter, il s'en remet simplement à Pallas, protectrice d'Athènes, du soin de sauver la cité. Si la formule est banale, le ton du moins est empreint d'une tristesse et d'une amertume sincères.

LES GRENOUILLES[1]

Au fond de l'orchestra s'élèvent deux maisons : celle d'Héraklès à droite[2], celle de Pluton à gauche.

1-323. Prologue.

Par la *parodos* de droite arrive Dionysos. Le dieu est gros et court. Il est chaussé du cothurne oriental et vêtu d'une robe de safran. Mais, sur ce vêtement de femme, il a jeté une peau de lion et son bras traîne une massue. Derrière lui, Xanthias est assis sur un âne et soutient avec peine sur ses épaules une sorte de fourche en bois à laquelle sont accrochés les paquets du dieu. Une série de plaisanteries sur cette étrange façon de porter les bagages remplit toute la première scène (1-37).

Puis Dionysos s'approche de la porte d'Héraklès et frappe avec sa massue. Héraklès apparaît, éclate de rire devant l'accoutrement de son visiteur et, après quelques facéties, l'*exposition* commence. Le dialogue des deux acteurs nous apprend que Dionysos descend aux enfers pour en ramener Euripide. Il vient donc chercher d'abord des renseignements et des conseils auprès du seul dieu qui ait déjà fait le voyage. Héraklès répond à toutes ses questions, lui souhaite bonne chance, et Dionysos se remet en marche (38-164).

Mais Xanthias, fatigué, supplie son maître de louer un mort pour porter les bagages chez Hadès. A ce moment même arrive derrière eux un convoi funéraire. Dionysos, avec force gestes, interpelle le mort étendu sur le lit funèbre qui, tout étonné, se met sur son séant

1. Représentées aux Lénéennes de l'année 405. Elles obtinrent le premier rang.
2. On peut se la figurer sous la forme de quelque temple consacré à Héraklès, en Attique. Je croirais plus volontiers cependant que c'est une maison ordinaire, d'assez pauvre apparence : Héraklès vient lui-même ouvrir sa porte. La maison de Pluton est au contraire une maison de riche.

et aussitôt discute le prix du service demandé. Mais la somme qu'offre Dionysos est trop petite pour un mort. Il se recouche avec dignité et ordonne à ses porteurs de continuer leur route. Le cortège se remet en marche et, lentement, fait le tour de l'orchestra, pour disparaître enfin dans la maison de Pluton, tandis que Xanthias recharge sur son épaule les paquets qu'il avait déposés à terre (165-179).

Mais voici justement que la μηχανή amène devant les deux personnages une petite barque. Charon s'y tient debout et invite les voyageurs pour l'Hadès à y monter. Dionysos s'approche. Seul, il pourra franchir ainsi les marais infernaux : l'esclave doit faire la route à pied en contournant le bord des marais[1]. Xanthias, en maugréant, s'apprête donc à faire le tour de l'orchestra qui va, pour un instant, figurer les lacs des enfers. Pendant ce temps la barque de Charon, soulevée par la μηχανή commence à se diriger vers la maison de Pluton. Dionysos est à la rame, où il s'épuise en mouvements violents, quand tout à coup s'élève le chant de grenouilles invisibles. L'ensemble qui suit est composé de la façon suivante :

209-220.	Les grenouilles : *strophe iambique*[2].
221-224.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*.
225.	Les grenouilles : *refrain iambique*.
226-227.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*.
228-235.	Les grenouilles : *strophe trochaïque* (et *refrain*).
236-238.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*.
239.	Les grenouilles : *refrain*.
240-241.	Dionysos, les grenouilles : *système iambique (acatalecte)*.
242-249.	Les grenouilles : *système trochaïque*.
250-251.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*[3].
252-255.	Les grenouilles, Dionysos : *système trochaïque*.
256.	Les grenouilles : *refrain*.
257.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*.
258-261.	Les grenouilles : *système trochaïque* (et *refrain*).
262.	Dionysos : *système iambique (acatalecte)*.
263-265.	Les grenouilles, Dionysos : *système trochaïque*[4].
266-267.	Dionysos : *trimètre iambique* entre *deux refrains*.

1. La véritable raison, c'est probablement que la nacelle est trop étroite pour porter trois personnages à la fois.

2. Pour les détails de la scansion, cf. *Extraits d'Aristophane*, par L. Bodin et P. Mazon, p. LXXIV.

3. Je crois qu'il faut donner à Dionysos le refrain du v. 250 : le dieu répète avec colère le cri des grenouilles, en l'accompagnant d'ailleurs d'un autre bruit. Lisez donc, avec M. Allègre (*Bibl. de la Fac. des Lettres de Lyon*, 1888) : ΔΙΟΝ. Βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ· τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω.

4. Le vers 263 *bis* : οὐδὲ μὴν ὑμεῖς γ' ἐμέ, que le sens fait déjà suspecter, est

Voici comment il faut peut-être interpréter les particularités métriques de ce morceau :

Les grenouilles commencent par une strophe iambique. Dionysos y répond par un système iambique, dont la déclamation tranche sur le chant du chœur. Mais le dernier vers n'est pas catalectique : le système, en effet, n'est pas achevé, les grenouilles coupant brusquement la parole au dieu par leur refrain (225). — Dionysos répond de nouveau par un système iambique (226-227), qui reste encore inachevé, parce que les grenouilles lui répondent aussitôt avec vivacité : « Sans doute, et c'est bien mon droit. » Et, en même temps, elles entonnent une strophe trochaïque chantée d'une seule haleine (car elle ne contient pas de catalexe avant le dernier vers) dans un mouvement rapide qui va s'accélérant encore progressivement, ainsi que le montrent les résolutions du vers 232. — C'est précisément cette vivacité du rythme qui épuise Dionysos, car il veut ramer en mesure. Il répond alors comme plus haut par un système iambique inachevé (236-238). — Les grenouilles lui coupent la parole avec leur refrain (239). L'impatience gagne Dionysos et il chante rageusement sur le rythme même du premier chant des grenouilles (211 sqq.): « Mais, race trop éprise de chant, taisez-vous donc ! » Et les grenouilles d'achever le vers : « Au contraire, nous n'en crierons que davantage. » (240-241.) Et, en effet, elles continuent, triomphantes, par une longue strophe trochaïque (242-250). — Dionysos répond (dans le mètre de ses précédentes répliques, cf. 221): « Brékékékex, coax, coax ! ah ! celui-là, je vous le prends ! » Et, en même temps, il se soulage bruyamment. Les grenouilles poussent un cri d'effroi : « Dieux ! nous allons en voir de belles ! » C'est un commencement de système trochaïque : Dionysos l'achève ironiquement. Les grenouilles gémissent leur refrain (256): Dionysos répond froidement dans son mètre habituel (système iambique): « Gémissez, je n'en ai cure. » — Les grenouilles tentent alors un dernier effort (système trochaïque, 258-260): Dionysos les défie tranquillement (262, début d'un système iambique). Les grenouilles enfin commencent un dernier système

encore condamné par la métrique. Dionysos, dans toute la scène, *achève* les systèmes trochaïques des Grenouilles. Il en *commencerait* un ici avec le mot οὐδέποτε, ce qui serait assez étrange.

trochaïque (263) : c'est encore Dionysos qui l'achève (264-265), et il termine la scène en reprenant pour son compte le refrain des grenouilles et en le soulignant d'un trimètre iambique (267) mordant et têtu.

Ainsi, dans toute cette scène, Dionysos n'emploie que des systèmes iambiques, qui distinguent ses réflexions plaisamment triviales du *chant* joyeux des grenouilles. Il ne se sert d'un autre rythme que pour imiter ou achever ironiquement les paroles des grenouilles. Les grenouilles, au contraire, *chantent* leurs trois strophes sur les rythmes iambique et trochaïque. Puis, quand la scène s'anime, devient une lutte vive et acharnée entre le dieu et le chœur, la *déclamation* partout remplace le *chant* et elles recourent, elles aussi, à la forme plus familière du système, comme Dionysos. Mais, même alors, elles conservent le rythme trochaïque, tandis que Dionysos a fait sien le rythme iambique.

La barque dépose Dionysos près de la maison de Pluton. Là le dieu attend son esclave qui n'a pas encore achevé le tour de l'orchestra. Il le hèle, va même à sa rencontre. Mais à peine l'a-t-il rejoint qu'il croit entendre des bruits effrayants, apercevoir des monstres étranges. Xanthias qui se joue de la poltronnerie de son maître prend plaisir à l'épouvanter. A un moment, Dionysos éperdu court même jusqu'à son prêtre qui est assis au premier rang des spectateurs et se réfugie à ses genoux. Enfin, un bruit de flûtes et une clameur de fête parviennent à eux : c'est le chœur des initiés qui s'approche. Le dieu et son esclave se blotissent derrière le mur de droite de la maison de Pluton. Le chœur qui entre par la *parodos* de gauche ne pourra donc les voir.

Ce prologue diffère peu des autres prologues d'Aristophane. Il commence par un tableau imprévu, une *parade* : l'apparition de Dionysos traînant la massue d'Héraklès et de Xanthias porté sur un âne et portant néanmoins sur ses épaules les bagages du dieu. Il se continue par une *scène d'exposition*, mais où le récit-prologue est très heureusement remplacé par un dialogue varié et animé. La troisième scène enfin doit engager l'action ou du moins exposer le thème comique. Or, le thème, c'est ici le voyage d'un personnage burlesque et peureux aux demeures d'Hadès. Les trois scènes du mort, de Charon, des fantômes, ne sont que des tableaux fantaisistes se rattachant à ce thème.

324-459. Parodos.

324-336. *Strophe ionique* [1].
337-339. *Trimètres iambiques* : Dionysos, Xanthias.
340-353. *Antistrophe.*

354-371. *Tétramètres anapestiques.*
372-376. *Strophe anapestique.*
377-381. *Antistrophe.*

382-383. *2 tétramètres anapestiques.*
384-388. *Strophe iambique* [2].
389-393. *Antistrophe.*

395-396. *2 tétramètres iambiques* [3].
397-402. *Strophe iambique* [4].
403-408. *Antistrophe.*
409-413 *Antistrophe.*

414-415. *Trimètres iambiques* : Dionysos, Xanthias.

416-421. *Strophe iambique.*
422-427. *Antistrophe.*
428-433. *Antistrophe.*
434-439. *Antistrophe.*

440-443. *2 tétramètres iambiques.*
444-447. *2 tétramètres iambiques* [5].
448-453. *Strophe iambique.*
454-459. *Antistrophe.*

Le chœur, à son entrée, semble composé d'hommes et de femmes. Mais les femmes sortent au vers 444. Il est donc vraisemblale de supposer que ce ne sont point des choreutes, mais de véritables femmes [6], des danseuses, qui disparaissent dès la fin de la parodos, quand le chœur des initiés dépouille sa personnalité pour devenir un simple public qui assistera avec curiosité, mais sans y intervenir, à la comédie. Le coryphée représente peut-être le hiérophante d'Éleusis [7]. Il porte donc

1. Voyez l'étude de Wilamowitz sur les mètres ioniques (*Isyllos d'Épidaure*, p. 125 sqq.)
2. Ou plus exactement : système et antisystème iambiques.
3. Les mots ἄγ' εἶα (comme le mot χωρεῖτε, au commencement d'un κατακελευσμός analogue, 440) sont en dehors de la mesure.
4. Trimètres catalectiques et tétrapodies acatalectes.
5. Je les distingue des deux précédents parce que je ne crois pas qu'ils soient prononcés par le même personnage.
6. C'est ce qu'indiquent les vers 409 et suivants. Nous avons déjà vu dans les *Guêpes* et la *Paix* les courtisanes jouer des rôles muets.
7. Ou peut-être le ἱεροκῆρυξ, car la πρόρρησις, d'après le témoignage de Suétone (*Nero*, 34), était prononcée par « le Héraut ».

une robe de pourpre ; sur sa tête, est une couronne de myrte, sa longue chevelure est retenue par le στρόφιον[1]. Les choreutes sont, comme lui, couronnés de myrte et portent des torches allumées.

La première strophe (324 sqq.) est chantée en dehors de l'orchestra. Avec l'antistrophe, le chœur apparaît. Il entre en dansant[2] et en célébrant Iacchos, le δαίμων conducteur des processions éleusiniennes. Quand tous les choreutes sont rassemblés, le coryphée commence une longue proclamation imitée, ainsi que nous l'apprennent les scholies, de la πρόρρησις que prononçait le héraut sacré dans l'Éleusinion d'Athènes au moment du rassemblement des initiés (ἀγυρμός). A cette proclamation le chœur répond par un défilé dansant. Successivement les deux demi-chœurs font le tour de l'orchestra sur un rythme lent et solennel[3] (372 sqq.).

Quand ils sont revenus à leur place, le coryphée les invite à chanter Déméter. Tandis que de nouvelles danses[4] commencent, les deux demi-chœurs déclament[5] tour à tour une prière à « Déméter, reine des mystères sacrés » (384 sqq.). Puis la voix du coryphée prononce le nom d'Iacchos et les danses reprennent, tandis que le chant du chœur invoque le génie qui protège cette troupe de fête. Mais un choreute a aperçu le sein d'une danseuse à travers la déchirure de sa robe, et, seul[6], il chante une troisième strophe après les deux demi-chœurs et l'accompagne d'une pantomime expressive.

A ce moment (416 sqq.) commencent des strophes satiriques où il faut évidemment voir le souvenir des γεφυρισμοί des fêtes éleusiniennes. Les demi-chœurs[7] s'attaquent successivement à Archédémos, à Clis-

1. Cf. P. Foucart, *Les Grands Mystères d'Éleusis*, p. 49.
2. Cf. 345 : γόνυ πάλλεται γερόντων.
3. Westphal a vu qu'il y avait là un souvenir des plus anciens προσόδια du culte de Déméter.
4. Ce sont les femmes seules qui dansent : les choreutes sont immobiles. La déclamation des vers 384 sqq. ne peut guère se comprendre accompagnée de mouvements orchestiques.
5. Tous les choreutes d'un même demi-chœur à l'unisson.
6. Nous avons déjà vu des effets analogues : cf. *Cav.* 407 sq.
7. J'ai divisé en strophes, d'après le retour régulier d'un nom propre à la même place. Chaque strophe est composée de deux parties égales. Aussi Arnoldt partageait-il chaque strophe entre le coryphée et le chœur. L'hypothèse est séduisante, mais elle force à admettre une lacune après le vers 430. En outre, nous avons déjà vu ailleurs (cf. *Ach.* 836 sqq.) des énumérations satiriques du même genre qui ne s'expliquaient bien que réparties entre les deux demi-chœurs Il doit en être de même ici.

thène, à Callias. A peine l'un a-t-il fini que l'autre repart vivement sur un autre nom. Mais, au troisième nom, les choreutes n'achèvent pas la strophe, car Dionysos se montre, les interrompt, et, sur le rythme même de leur chanson, leur demande où demeure Hadès. Et tous les choreutes en riant de lui répondre : « Mais vous êtes à sa porte ! » Sur quoi Dionysos, toujours fredonnant le rythme qui l'obsède, donne ordre à Xanthias de reprendre ses paquets. Et Xanthias les recharge sur ses épaules, en maugréant lui-même sur le rythme joyeux qui s'est imposé aux acteurs comme aux choreutes.

Le hiérophante (440 sqq.) s'adressant alors au chœur l'invite à s'ébattre dans le bois sacré de la déesse. De son côté, le dadouque[1] (444 sq.) se retire avec les danseuses. Les choreutes restés seuls dans l'orchestra s'y promènent en chantant les mystères auxquels ils doivent la béatitude et la lumière (448 sqq.).

460-604.

A la parodos succède un groupe de deux scènes parallèles. Dionysos frappe à la porte de Pluton. Le portier qui le prend pour Héraklès l'accueille par une bordée d'injures[2], si bien que Dionysos, saisi de frayeur, demande à Xanthias de porter à sa place la peau de lion et la massue. Xanthias a déjà consenti, quand sort une servante de Perséphone qui convie le faux Héraklès au festin. Xanthias s'apprête à la suivre. Dionysos l'arrête. Il tient à reprendre son premier rôle, puisqu'il s'agit de banqueter, et, triomphant, au milieu des choreutes qui le flattent non sans quelque ironie, il se campe dans une attitude arrogante accoudé sur sa massue[3].

1. Cf. 447, φέγγος ἱερὸν οἴσων. — Le rôle est tenu probablement par un soliste qui ne fait pas partie du chœur, puisqu'il se retire à ce moment. La vérité, c'est que la distribution des diverses parties de cette parodos est très incertaine. Elle était déjà le sujet de grandes discussions dans l'antiquité. Nous trouvons la trace de ces débats de grammairiens dans de nombreuses scholies à ce passage. Cf. en particulier Sch. 354 et 372.

2. Tout ce passage renferme plusieurs parodies du *Thésée* (comme l'indiquent à plusieurs reprises les scholies), ou plutôt du *Pirithoos* d'Euripide, comme l'a admis Wilamowitz (*Analecta Euripidea*, p. 172).

3. Les vers 534-548 sont divisés en deux moitiés rigoureusement égales, chacune dans la bouche d'un seul interlocuteur (de même dans l'ensemble correspondant 590-604). Chacune de ces moitiés est composée de trois systèmes trochaïques de 3 éléments et d'un système de 2 éléments.

Mais la massue lui échappe bientôt des mains. Une aubergiste a reconnu le glouton qui jadis lui déroba et dévora seize pains! Furieuse, elle appelle d'autres commères qui ont gardé mémoire des méfaits d'Héraklès aux enfers, et les voilà toutes à la recherche d'un homme qui se charge de traîner le voleur en justice. Une seconde fois, Dionysos supplie Xanthias de le remplacer dans le rôle dangereux d'Héraklès. Et c'est à Xanthias maintenant que s'adressent les conseils des choreutes, tandis que celui-ci, campé à son tour au milieu de l'orchestra, accoudé sur sa massue comme l'était tout à l'heure son maître, leur répond avec une fierté résignée qu'il saura jouer la bravoure.

605-773.

Une scène en trimètres clôt cette première partie de la pièce. Le serviteur de Pluton sort de la maison, accompagné d'autres esclaves. Il fait saisir et lier Xanthias. Mais Xanthias jure qu'il n'est jamais venu aux enfers, et, pour le prouver, il consent à ce qu'on mette son esclave à la torture. Cette fois, c'est Dionysos qui proteste et qui, de lui-même, révèle son nom. L'embarras est grand pour le serviteur de Pluton, car Xanthias aussi se proclame immortel. Pour savoir lequel des deux est vraiment un dieu, il les frappe tour à tour. Tous deux retiennent leurs cris, mais prodiguent au public des grimaces de douleur. Enfin on décide de les mener à Pluton qui saura bien reconnaître un dieu, son frère.

674-737. Parabase.

674-685. 'Ωιδή[1]. Chanson satirique contre Kléophon.

686-705. 'Επίρρημα. Aristophane se plaint de la terreur qui règne à Athènes. Il demande pour son parti, non plus comme autrefois le pouvoir, mais l'égalité[2] : que de libres citoyens d'Athènes ne soient plus traités en suspects quand des esclaves sont tout-puissants : s'ils ont commis des erreurs, la faute en est à Phrynichos qui les a égarés ; ils ne sont pas indignes de pardon[3].

706-716. 'Αντωδή. Contre Kligène.

1. Dactylo-trochées. Cf. R. et W., p. 389.
2. Cf. 688, ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κἀφελεῖν τὰ δείματα.
3. Cf. 689 et 699.

717-737. Ἀντεπίρρημα. Qu'Athènes revienne aux gens de bien : pourquoi toujours choisir ses chefs dans la populace ? Alors même qu'elle tomberait, si elle tombe par les conseils de ses plus nobles citoyens, elle tombera du moins avec honneur.

D'après un témoignage autorisé [1], cette parabase eut un tel succès qu'elle entraîna une reprise de la pièce. Elle est d'une modération voulue, mais sous laquelle on sent deux sentiments très profonds : un solide mépris pour les chefs de la démagogie et un découragement clairvoyant qui ne se dissimule pas la chute inévitable d'Athènes. Le succès qui lui fut fait prouve qu'elle répondait dans la masse du peuple à une lassitude générale, à un réel besoin d'apaisement [2].

738-829.

Après la parabase commence une pièce nouvelle. Une conversation de Xanthias et du serviteur de Pluton nous en apprend le sujet. Euripide conteste à Eschyle la souveraineté poétique. Pluton a remis à Dionysos, qui, présidant les concours dramatiques d'Athènes, doit être un connaisseur, le soin de décider entre eux (738-813, trimètres iambiques). — Un chant du chœur [3] imagine ce que sera la lutte entre les deux rivaux et dépeint par avance aux spectateurs la franche colère d'Eschyle et les sournoises attaques d'Euripide. Et voici les deux poètes qui entrent dans l'orchestra.

830-1098.

Ils entrent en se disputant. La voix aiguë d'Euripide déclare qu'il ne cédera pas. Dionysos cherche à arrêter son provocant bavardage. Eschyle, muet et s'efforçant de se contenir, grince des dents. Si la scène précédente était une sorte d'*exposition* à la pièce nouvelle qui commence, cette scène correspond à son tour à la dernière scène du prologue ordinaire, celle qui *engage l'action*. Les conditions du combat y sont en effet réglées. Avant d'ouvrir la lutte, les

1. De Dicéarque, philosophe péripatéticien. Cf. *Argument* III.
2. Au même concours, Platon obtenait le troisième rang avec une comédie intitulée *Cléophon*, dirigée contre le belliqueux démagogue.
3. Quatre strophes égales. Chaque strophe est composée de deux hexamètres dactyliques, d'une pentapodie dactylique acatalecte et d'un dimètre trochaïque catalectique servant de clausule.

deux rivaux offrent un sacrifice à leurs dieux [1]. Et l'ἀγών commence :

895-904. Ὠιδή, *strophe trochaïque* [2].
905-906. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres iambiques*.
907-970. Ἐπίρρημα, 63 *tétramètres iambiques*.
971-991. Πνῖγος, *système iambique* (18 *éléments* [3]).

992-1003. Ἀντῳδή.
1004-1005. Ἀντικατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques*.
1006-1076. Ἀντεπίρρημα, 70 *tétramètres anapestiques*.
1077-1098. Ἀντιπνῖγος, 2 *systèmes anapestiques* (11 + 10 *éléments*).

Cet ἀγών est un des mieux ordonnés qui soient dans tout le théâtre d'Aristophane. Chacun des épirrhèmes appartient exclusivement à l'un des deux adversaires, le second se bornant à de simples exclamations et Dionysos jouant le rôle du bouffon, du tiers qui égaie de temps en temps d'une brusque saillie une discussion un peu austère pour un spectacle comique. Le tétramètre iambique traduit la volubilité d'Euripide. Le tétramètre anapestique est réservé à Eschyle comme plus posé et plus grave.

1099-1118. Χορικόν [4].

Que les personnages n'aient pas de scrupules à se lancer dans une discussion abstraite et subtile : le public d'Athènes est intelligent et informé ; il n'a pas vu seulement les tragédies dont on va parler, il les a *lues* [5], et aucune allusion ne lui échappera.

1119-1481.

La question qui a été traitée dans l'ἀγών, c'est celle de la *valeur*

1. Dactyles (875-882), sauf le dernier vers qui est logaédique.

2. Le premier vers est un dimètre anapestique : je n'en vois pas d'autre raison qu'une intention de parodie. Aristophane, en écrivant la strophe, pensait déjà à placer dans l'antistrophe le vers des *Myrmidons* (992).

3. Je supprime les vers 978-979. Outre l'incorrection métrique du tribraque (ἔλαβε) à la 4e place du dimètre, ils sont d'une rare platitude et surtout ils font disparaître une plaisanterie : Euripide a prononcé avec emphase les mots τὰς οἰκίας | οἰκεῖν ἄμεινον ἢ πρὸ τοῦ qui font partie du programme ordinaire des sophistes (cf. Platon, *Protag.* 318 E). Dionysos traduit cette formule en exemples concrets et d'une précision comique qui la ridiculisent.

4. Trochées. Les éléments de la strophe sont disposés d'une façon palinodique : a b b' a', c'est-à-dire : 1099-1101 = 1106-1109 et 1102-1103 = 1104-1105.

5. C'est ainsi que j'interprète les vers 1114-1115.

morale des deux poètes. Mais d'autres points de comparaison s'offrent aussi à qui veut les juger tous deux. Euripide qui s'est senti battu dans la première rencontre se rejette sur des considérations techniques. Il propose d'examiner les *prologues* de son rival. Vaincu une seconde fois, il se lancera dans la critique des *parties lyriques* où il échouera encore. Tout ceci est traité en *deux scènes parallèles* terminées toutes deux par de brèves réflexions du chœur[1].

La dernière scène elle-même (1378 sqq.) par laquelle se termine le débat est divisée en deux parties d'inégale longueur. — Dans la première Dionysos (1378-1410) a l'idée de juger matériellement du *poids* (βάρος) de la poésie des deux concurrents. Il se fait apporter une balance : Eschyle et Euripide, tenant chacun les lèvres au-dessus d'un des plateaux, y laisse tomber un vers. Trois fois l'épreuve est faite, trois fois le vers d'Eschyle emporte le plateau. — Dans la seconde (1411-1481), Dionysos veut examiner la *valeur politique* des deux poètes et, par conséquent, l'utilité immédiate qu'Athènes peut retirer de l'un et de l'autre. Il les interroge sur Alcibiade et sur le moyen de sauver la cité. Euripide répond par des subtilités, Eschyle par d'énergiques formules. Il faut enfin que Dionysos se décide. Il choisit Eschyle et rentre avec lui dans la maison de Pluton, poursuivi par les plaintes et les malédictions d'Euripide.

1482-1499. Χορικόν[2].

Le vrai sage, c'est le poète qui donne à la cité des leçons de vertu et de clairvoyance. C'est chez lui qu'il faut s'instruire et non chez les sophistes, les Socrates, qui n'enseignent que d'oiseuses subtilités.

1500-1533. Exodos.

Eschyle sort de la maison de Pluton. Pluton lui-même l'accompagne. Il lui donne ses derniers avis et le charge d'un poignard pour Kléophon, d'un lacet pour les πορισταί, d'une coupe de ciguë pour Archédémos. Eschyle à son tour lui demande de confier à Sophocle la garde du trône poétique[3]. Puis il s'éloigne par la parodos de droite

1. Glyconiques (1251-1260); trochées (1370-1377).
2. Trochées (strophe et antistrophe).
3. Trois systèmes anapestiques, un par réplique.

entouré du chœur qui porte des torches et chante[1] en son honneur un hymne imité de l'exodos des *Euménides*.

Les *Grenouilles* peuvent se résumer ainsi :

1-322.	Prologue.
323-459.	Parodos.
460-533.	Scène en trimètres.
534-548.	Strophe.
549-589.	Scène en trimètres.
590-604.	Antistrophe.
605-673.	Scène de transition.
674-737.	*Parabase.*
738-813.	Nouveau prologue.
815-829.	Chant du chœur.
830-894.	Introduction d'ἀγών.
895-1098.	Ἀγών.
1099-1118.	*Chant du chœur.*
1119-1250.	Scène en trimètres.
1251-1260.	*Choricon.*
1261-1369.	Scène en trimètres.
1370-1377.	*Choricon.*
1378-1481.	Scène de conclusion.
1482-1499.	*Chant du chœur.*
1500-1533.	Exodos.

La composition des *Grenouilles* est aussi incohérente dans l'ensemble que précise dans le détail. La pièce se divise en deux moitiés bien distinctes ; le sujet même de la comédie change de la première à la seconde. Dionysos descend aux enfers pour en ramener Euripide, son poète favori, comme Héraklès jadis y descendit chercher Thésée : voilà le thème de la première partie. Quel est le plus grand poète, d'Eschyle ou d'Euripide ? voilà le thème de la seconde. Dionysos a même oublié l'objet de son voyage, et c'est Pluton qui est obligé de le lui rappeler d'une façon vraiment inattendue (cf. 1414). Le ton

1. Ou peut-être le coryphée, comme le veut Arnoldt. Nous avons vu de même dans les *Guêpes* et *Lysistrata* le chant d'un soliste accompagner la sortie du chœur.

même de chacune de ces deux parties est très différent. La première est d'une franche gaîté ; pleine d'entrain et d'esprit, elle semble n'avoir d'autre but que de préparer le spectateur à la seconde plus longue et plus sérieuse. Mais, d'autre part, chacune de ces deux moitiés prise isolément est composée avec une rigueur extrême. Le prologue et la parodos seuls sont conçus avec une certaine liberté, sans pourtant s'écarter sensiblement des types courants. Ils sont suivis de deux scènes parallèles, puis d'une scène de transition analogue à toutes les scènes en trimètres qui précèdent la parabase. Après la parabase, commence la seconde pièce : elle est faite d'une scène d'exposition, d'une scène introduisant l'ἀγών, d'un ἀγών double, enfin de deux groupes de scènes parallèles ; tout, dans cette structure, est logique et clair. Les éléments essentiels de l'ancienne comédie se retrouvent donc presque tous ici. Il n'en manque qu'un : la scène de bataille. Cela tient au choix du chœur. Le chœur d'initiés n'a été choisi que pour fournir prétexte à un spectacle brillant au début de la pièce : la parodos terminée, il n'est plus qu'un spectateur passif. Ce n'est donc pas un véritale chœur de comédie, puisqu'il ne joue pas de rôle militant. Et, en effet, la pièce des *Grenouilles* n'est pas une comédie comparable aux pièces précédentes d'Aristophane. Elle utilise bien la plupart des anciennes formules de la comédie, mais sans les enchaîner dans l'ordre traditionnel. L'ἀγών par exemple n'y est plus un organe essentiel de la pièce : la parabase vient d'être récitée qu'il n'est pas un spectateur qui puisse encore prévoir quel sera le thème de l'ἀγών ; il faut un nouveau prologue pour y préparer le public. Les vieux cadres ont été disjoints ; on se sert encore de tel ou tel d'entre eux, mais on ne les lie plus à l'autre suivant l'ordre logique dans lequel ils avaient été créés. Ils ne subsisteront bientôt plus que comme des procédés commodes pour construire telle ou telle scène, mais ils ne formeront plus la charpente unie et solide qui porte l'édifice.

L'ASSEMBLÉE DES FEMMES[1]

Au fond de l'orchestra s'élèvent deux maisons séparées par une ruelle. Pendant la première partie de la pièce, l'une d'elles, celle de droite, sera celle de Blépyros et de Praxagora.

1-477. Prologue.

Praxagora sort de chez elle et suspend une lampe au coin de sa maison le plus rapproché de la *parodos* de droite[2]. C'est le signal qui ralliera les femmes d'Athènes. Puis, seule, dans l'orchestra, elle commence à monologuer comme un héros tragique sur les origines les plus lointaines... de sa lampe. Elle la suit depuis sa naissance sur la roue du potier jusqu'au moment où elle rend aux femmes les services les plus intimes. Cette parodie des prologues d'Euripide, qui commencent si souvent par une généalogie et une autobiographie du personnage principal, ne manque ni d'esprit ni de gaîté. Elle est, à vrai dire, en dehors de l'action, mais, par là-même, elle se rapproche de ces jeux de scène imprévus qui ouvrent la plupart des autres comédies (1-27).

Un groupe de femmes arrive lentement par la droite. Praxagora, par prudence, se retire dans la ruelle où elle se dissimule un moment. Quand elle a reconnu des conjurées, elle s'approche et les salue. Puis elle va gratter à la porte de la maison qui fait face à la sienne.

1. Représentée probablement en 392 (d'après la scholie du v. 193).

2. Il n'y a pas à suspecter les mots fort intelligibles : ἐν εὐσκόποισιν, *dans un endroit bien en vue.*

La voisine sort. D'autres femmes arrivent aussi par petits groupes. Toutes portent des manteaux d'hommes, de grosses chaussures laconiennes et s'appuient sur des bâtons noueux ; elles tiennent à la main d'énormes barbes postiches qu'elles mettront tout à l'heure pour se rendre à l'Assemblée. Pour le moment, elles doivent d'abord répéter les rôles qu'elles joueront sur la Pnyx. Une femme veut s'essayer à la parole. Mais elle révèle son sexe au premier mot en demandant à boire. Une autre se trahit en jurant par les déesses. Une autre s'adresse au peuple en lui disant : « Femmes qui m'écoutez... » Tant de maladresses indignent Praxagora. Elle parlera donc seule, et elle prononce en effet un long discours où elle demande pour les femmes la direction des affaires de la cité. Son succès est complet. Tout est donc réglé au mieux maintenant. Il ne reste plus qu'à se rendre à l'Assemblée. Le coryphée[1], d'une voix forte qui accentue à dessein le mot ὦνδρες, donne le signal et les deux demi-chœurs[2] tour à tour défilent dans l'orchestra, puis sortent par la *parodos* de droite en affectant une démarche lourde qui fait sonner sur le sol leurs grosses chaussures et leurs bâtons (28-310).

Deux scènes parallèles en trimètres succèdent à cette première exposition. Blépyros sort de chez lui : un besoin pressant l'a fait sauter hors de son lit. Ne trouvant ni son manteau ni ses souliers, il a pris la robe et les sandales persiques de sa femme. Il s'accroupit, gémissant, à l'entrée de la ruelle, contre le mur de sa maison. Son voisin, lui-même vêtu d'une tunique courte, sort de chez lui et le reconnaît. Ils causent, Blépyros toujours accroupi, le voisin debout devant lui. Le voisin se plaint de ne plus retrouver sa femme ni surtout son manteau, car il en aurait besoin pour aller à l'Assemblée. Blépyros geint toujours et s'épuise en vains efforts sans pouvoir se soulager (311-371). — Au moment où il y parvient enfin, le voisin vient de s'éloigner : c'est un autre de ses amis, Chrémès, qui entre dans l'orchestra par la droite. Blépyros s'est relevé. Tous deux causent quelques instants. Chrémès vient de l'Assemblée. Il fait le récit

1. Quatre tétramètres iambiques (285-288).
2. Le premier vers est un tétramètre iambique acatalecte avec une tenue à la fin du 4e pied. Le reste de la strophe est composé de prosodiaques logaédiques. Cf. R. et W., p. 659.

de la séance singulière à laquelle il a assisté : la Pnyx était pleine dès le point du jour ; on ne voyait que visages inconnus et plus blancs que ne le sont généralement ceux des gens de la campagne. Un orateur a proposé de remettre le pouvoir aux femmes. Le décret a été aussitôt voté : ce sont les femmes qui désormais gouverneront la cité. La nouvelle cause peu d'émotion à Blépyros : c'est un sceptique et un résigné. Il sait d'ailleurs qu'à Athènes les lois les plus absurdes finissent par tourner toujours au bien de tous[1]. Il s'en remet à Pallas et aux dieux et rentre tranquillement chez lui (372-477).

478-503. Parodos.

478-482. α. *Tétramètres iambiques*[2].
483-488. A. *Strophe iambique*[3].
489-492. β. *4 tétramètres iambiques*[4].
493-499. A'. *Antistrophe iambique.*
500-503. β'. *4 tétramètres iambiques.*

Le coryphée entre le premier, et, à demi-voix, avec des airs mystérieux, il fait signe à ceux qui le suivent de n'avancer qu'avec précaution (α). Le chœur entre ensuite en faisant sonner lourdement ses chaussures et ses bâtons (A). Puis son chef lui montre la maison de Praxagora (β) : les choreutes aussitôt s'en approchent et, pénétrant dans la ruelle, s'y débarrassent de leurs barbes postiches, de leurs manteaux, de leurs bâtons (A'). Le coryphée les presse et stimule les retardataires (β').

504-709.

Praxagora sort à ce moment de chez elle. Elle a repris ses vêtements de femme. Debout sur son seuil, elle félicite ses compagnes (504-

1. La même idée se retrouve dans les *Nuées*, 593 sq.
2. Auxquels sont mélangées deux dipodies, 478 et 480.
3. La strophe est divisée en deux moitiés égales : il n'y a de différence que pour le premier vers, catalectique dans la première moitié (483 et 493), acatalecte dans la seconde. Il suffit, pour se rendre compte de la correspondance, de réunir 486-487 en un seul vers. — Au vers 488, la lacune n'est pas avant τἀχεῖσε, mais après δεξιᾶς, comme l'indique la côlométrie du *Ravennas*. On peut conjecturer après ξυμφορά un mot comme κομῳδική (cf. 371).
4. Il y a dans la strophe comme dans l'antistrophe une coupe de sens assez forte avant ces tétramètres. En outre ils contiennent toujours un ordre. Il vaut donc mieux ne pas les joindre à la strophe et les attribuer au coryphée.

513, trimètres iambiques). Puis elle descend vers elles, et toutes l'entourent, la saluent comme leur commandante, tandis que Praxagora enfle la voix et, du ton superbe d'un stratège haranguant ses troupes [1], leur répond par une banalité sonore et emphatique (514-519, tétramètres anapestiques).

Mais voici que Blépyros sort de chez lui. Il aperçoit sa femme et l'interroge avec vivacité sur son absence nocturne. Puis il lui annonce la décision de l'assemblée. Praxagora feint un grand étonnement d'abord, puis une grande joie et, pour justifier son enthousiasme, elle expose les heureuses réformes que le nouveau régime va apporter à la cité. C'est l'ἀγών qui commence :

571-581, Ὠιδή [2].
582-583. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
584-588. Ἐπίρρημα, 105 *tétramètres anapestiques.*
589-709. Πνῖγος, *système anapestique (22 éléments).*

Cet ἀγών est *simple,* parce qu'en réalité Praxagora n'a pas d'adversaire : Blépyros ne demande qu'à être convaincu. S'il risque quelques objections, ce n'est que pour fournir à Praxagora l'occasion de les réfuter victorieusement. Il joue plutôt le rôle de bouffon [3] que celui de contradicteur. Praxagora peut donc terminer, aux applaudissements de son mari, par un tableau enthousiaste (689-709) du bonheur réservé aux mortels sous le règne des femmes.

710-729.

Une courte scène en trimètres prépare, comme toujours, la sortie des acteurs et amorce la seconde partie de la pièce. On va partager les biens de tous. Le bon citoyen, aussi pressé de se conformer aux lois de la cité qu'il l'était tout à l'heure d'aller les voter à l'Assem-

1. Des expressions comme ἐν τῷ θορύβῳ καὶ τοῖς δεινοῖς montrent clairement l'intention de parodie.

2. Dactylo-trochées. Cf. R. et W., p. 488.

3. Il y a bien, à vrai dire, un tiers pour remplir ce rôle, mais il parle peu : c'est le voisin, l'ἀνήρ des vers 327 et suivants, qui est sorti de chez lui quand il a entendu Blépyros et sa femme. Les manuscrits lui attribuent le début du vers 658. Mais ils donnent à Blépyros les mots précédents, et ceci est probablement une erreur. Il faut, *avec les scholies,* donner au coryphée la fin du vers 657 : Τουτὶ δὲ πόσους ἐπιτρίψει ; « Voilà qui va ruiner bien des gens », dit le coryphée en regardant avec malice le voisin. « C'est bien aussi mon sentiment », soupire mélancoliquement celui-ci.

blée[1], rentre chez lui pour préparer le déménagement de son mobilier. Blépyros sort par la droite avec Praxagora qui va donner des ordres pour le festin populaire[2].

Ici devrait se placer la parabase ou du moins, si la parabase a entièrement disparu de la comédie, un chant du chœur. Nos manuscrits portent simplement la mention ΧΟΡΟΥ, et, dans tout le reste de la pièce de même que dans le *Plutus*, nous ne trouverons pas autre chose aux passages où nous attendrions un χορικόν. Il est donc vraisemblable que ces χορικά n'ont jamais été écrits. Le fait doit, je crois, s'expliquer par l'importance croissante prise, dès cette époque, par les musiciens aux dépens des poètes. Dans les inscriptions choragiques du IVe siècle relatives aux concours cycliques, le joueur de flûte est nommé à côté du poète ; il finit même par être nommé avant le poète[3] et, enfin, à l'exclusion du poète[4]. Le dithyrambe était alors triomphant[5] et, s'il tendait à se rapprocher du drame, le drame pouvait bien tendre de son côté à lui emprunter quelques-uns de ses effets et de ses procédés. Nous verrons dans le *Plutus* (290 sqq.) une longue parodie de Philoxène qui nous prouve qu'un chœur comique pouvait sans une invraisemblance trop forte imiter un chœur cyclique. Comme, d'autre part, ce qui était autrefois la matière de presque tous les χορικά, la satire, n'était plus dans l'usage de la comédie, il fallait bien remplacer les chansons satiriques, qui servaient à couper autrefois en différents tableaux la seconde moitié de la pièce, par quelque chose de mieux adapté aux goûts du jour. La mode était à la danse et à la musique. Agathon avait déjà remplacé les στάσιμα tragiques par des *intermèdes* (ἐμβόλιμα) étrangers à l'action. Il en fut sans doute de même pour la comédie. Il est probable que le poète comique à cette époque s'adjoignait un musicien qui se

1. Il n'y a pas de doute que l'ἀνήρ des vers 327 sqq. ne soit le même que celui de l'ἀγών et des vers 730 sqq.

2. En sortant ainsi du côté de la ville, au lieu de rentrer chez eux, ils laissent leur maison libre aux personnages des scènes suivantes à qui elle va servir (cf. p. 157).

3. Cf. CIA, II, 1235.

4. Cf. CIA, II, 1238 et 1249.

5. Diodore (XIV, 46, 6) place l'ἀκμή du dithyrambe en 398.

chargeait de régler deux ou trois intermèdes orchestiques : des ballets remplaçaient les chansons. On peut donc traduire ainsi le mot χοροῦ : « *Ici, le chœur danse.* »

La communauté des biens et la communauté des femmes, voilà les deux utopies qu'a préconisées Praxagora dans l'ἀγών. Le poète va nous montrer successivement quelles seraient les conséquences de chacune de ces théories mise en pratique. De là deux scènes parallèles en trimètres encadrées entre des danses du chœur.

730-876.

Le bon citoyen, voisin de Blépyros, sort de sa maison : il apporte un à un tous les objets de son petit mobilier et les dispose contre son mur en leur assignant des places comme aux personnages officiels d'un cortège religieux. Survient un autre citoyen plus sceptique et plus avisé, qui le regarde faire d'un œil ironique, puis l'interroge. Un premier dialogue révèle la naïveté du bonhomme qui n'agit comme il le fait que parce que les autres agissent ou promettent d'agir de même. Il se termine par un assaut de répliques rapides (773-776) où le sceptique désarmé par tant de candeur, au lieu de discuter, se contente de répéter en riant les mots dont l'autre s'est servi. Pour lui, il attendra, il verra ce que feront les autres et enfin... il tergiversera encore. Le bon citoyen s'indigne : d'où un nouvel assaut de répliques (799-803). Le sceptique essaye de convaincre son interlocuteur en lui montrant combien de lois ont été votées à Athènes qui ne furent jamais appliquées. Il n'y réussit pas. A ce même moment, une femme faisant fonctions de héraut public appelle les hommes à la table de la cité. Les rôles sont renversés : cette fois, c'est le sceptique qui tient à se conformer aux lois de son pays. Le duel de répliques recommence une dernière fois, mais maintenant tout est changé : c'est le bon citoyen qui interroge avec ironie son contradicteur. Le sceptique, il est vrai, trouve réponse à toute objection et il sort bien décidé à trouver un moyen de pénétrer dans la salle du banquet.

La scène est composée fort habilement. Un dialogue aisé et spirituel, des stichomythies expressives et plaisamment symétriques [1], un ren-

1. Il n'est pas douteux qu'il ne faille éliminer du texte le vers 800.

versement piquant et imprévu en font un ensemble remarquable de mouvement et de composition. Ce n'est pas un tableau rapide et caricatural comme dans les autres pièces d'Aristophane, c'est une comédie en raccourci.

Ici, le chœur danse.

877-1111.

A la fenêtre d'une des deux maisons du fond apparaît une vieille femme fardée. Elle attend les hommes, qui ne viennent point (7 trimètres). A la fenêtre en face se montre une jeune fille : elle maudit la vieille qui l'a prévenue et va lui ravir au passage les amants qui viendraient vers elle (6 trimètres). Puis toutes deux commencent à chanter.

Aristophane a lui-même pris soin de nous avertir que les chants de ce genre étaient alors peu en faveur à Athènes : « ils ennuient les spectateurs », dit-il (888). Et cependant il a tenu à les conserver, « car ils ont quelque chose d'agréable et qui convient à la comédie ». Il est assez facile de comprendre ce qu'il veut dire. Les Athéniens ne goûtaient plus dans la comédie que les scènes d'action ; ils aimaient peu ces ensembles lyriques parfois très complexes qui les ravissaient au contraire trente ans plus tôt. Nous voyons par le *Plutus* que la comédie tendait à devenir rapide et sèche ; le style même se rapprochait de plus en plus de la prose. Aristophane a certainement cherché à réagir contre ces tendances, et, dans une scène au moins, il a voulu que le lyrisme comique eût sa place. Ce lyrisme ne sera d'ailleurs pas de la même nature que celui de la *Paix* ou des *Oiseaux*. Les rythmes sont moins nets et moins purs [1] : la tragédie et le dithyrambe ont tant innové en quelques années qu'il règne une certaine confusion dans cette partie de l'art ; Euripide et Timothée ont donné l'exemple d'une richesse peu ordonnée et l'on ne peut plus composer en 392 comme en 421 ou en 414. Enfin le style même de ces chants n'a plus l'aisance et la clarté d'autrefois ; il est contourné, tendu et obscur.

1. Cf. p. 158, n. 1. — Notez aussi le goût des demi-correspondances, c'est-à-dire des strophes qui paraissent se répondre et présentent cependant des différences très sensibles ; ainsi 893-899 et 900-905, dont le rythme général est le même ; ainsi 952-959 et 960-968, où les débuts et les fins de strophe sont identiques.

La vieille[1] commence par une strophe trochaïque (893-899) : c'est un appel à l'amant désiré qui trouvera chez elle l'expérience du plaisir et la fidélité. La jeune fille[2] répond par une strophe trochaïque (900-905), d'une structure assez différente : elle fait l'éloge de la jeunesse qui, seule, donne la volupté. A la fin de la strophe, une injure lancée à la vieille provoque une réponse directe de celle-ci. Elle accable[3] la jeune fille de souhaits burlesquement obscènes (906-911). Mais la jeune fille ne l'écoute plus : dans l'ardeur de son désir elle chante[4] une monodie confuse et haletante (912-917). La vieille[5] la raille grossièrement (918-920) ; la jeune fille[6] lui répond par un défi (921-923). — La scène s'achève par des trimètres. Les deux femmes se lancent invectives et menaces (924-937). Puis elles feignent de se retirer, mais restent en réalité dans l'embrasure de leur fenêtre, invisibles l'une à l'autre, toujours visibles du public.

A ce moment arrive un jeune homme légèrement pris de vin[7]. Il se dirige vers la maison de la jeune fille en chantonnant[8] à mi-voix son espoir (938-941). Sur le même air, la vieille qui monologue à sa fenêtre lui prédit tout autre chose que ce qu'il espère (941-945). Mais voici qu'elle a avancé un peu trop la tête : le jeune homme l'aperçoit. Aussitôt il cherche à se dérober à cette dangereuse surveillance : il se jette dans la ruelle. A ce même moment la jeune fille, pensant que la vieille a dû se retirer, se penche à sa fenêtre (946-951, trimètres iambiques). Elle chante[9] un chant d'appel (952-959) et le jeune homme[10] lui répond (960-968) : les deux chants ont même début et même refrain : ils se correspondent à demi. Mais, encouragée par le silence de la

1. Ce sont des tétrapodies, mais il n'y a point de catalexe à la fin de la strophe. L'anapeste remplace plusieurs fois le trochée aux pieds pairs. Je ne connais qu'un exemple d'une substitution de ce genre dans les autres comédies (*Ois.* 388).

2. La strophe est faite de deux périodes, chacune terminée par un phérécratien.

3. La strophe se compose de deux périodes rigoureusement égales : le rythme est trochaïque ; les deux clausules sont deux phérécratiens.

4. Trochées, iambes, logaèdes. La scansion et le texte sont également incertains.

5. Le premier élément est peut-être trochaïque ; le second est une tétrapodie iambique, le troisième un trimètre.

6. Logaèdes et choriambes.

7. Cf. 948, πεπωκὼς ἔρχομαι.

8. Les vers 938 et 939 sont logaédiques ; 940 est peut-être un glyconique ; 941 est un dimètre dochmiaque.

9. Crétiques, iambes, anapestes, trochées.

10. Crétiques, iambes, dactyles, trochées.

vieille, la jeune fille[1] élève encore la voix, suppliant son amant de venir jusqu'à elle (969-972) et cette fois le jeune homme adopte sans y rien changer l'air chanté par son amie (973-975) : l'accord est complet entre eux, ils vont se rejoindre. Le jeune homme se précipite vers la porte.

Le reste de la scène est en trimètres. Ce sont, en effet, des tableaux vifs et rapides. La vieille arrête le jeune homme au moment où il se croyait vainqueur. Elle cherche à l'entraîner chez elle. La jeune fille parvient à le lui arracher. Ce n'est que pour un instant ; une autre vieille encore plus hideuse l'arrête de nouveau et réclame les plaisirs que lui accordent les lois. Une troisième survient à ce moment, et, comme c'est un véritable monstre, elle a le droit d'obtenir satisfaction la première. Les deux vieilles entraînent le jeune homme en s'insultant et en se menaçant l'une l'autre.

Ici, le chœur danse.

1112-1182. Exodos.

Une servante accourt par la droite. Elle vient chercher son maître[2] pour le banquet public. Le chœur, une torche à la main, s'apprête à faire cortège à l'heureux convive (1112-1154, trimètres iambiques). Mais auparavant le coryphée se tourne vers les spectateurs et, dans un morceau qui rappelle beaucoup pour le ton comme pour le rythme[3] un épirrhème de parabase, il demande aux juges du concours de ne pas oublier cette comédie parce qu'elle est jouée la première et de se souvenir d'elle au moment de classer les concurrents[4]. — Puis il donne

1. Choriambes et iàmbes.

2. Ce n'est pas Blépyros, car il est parti avec Praxagora (cf. 727 sqq.). C'est un acteur qui n'a pas de personnalité définie et qui est aussi nouveau dans la pièce que l'étaient l'ἀνὴρ β', la γραῦς, la νεανίς, le νεανίας des scènes précédentes. Je soupçonne que le rôle est rempli par un danseur en renom (cf. 1166).

3. Huit tétramètres trochaïques (1155-1162).

4. On ne trouve d'avertissement semblable dans aucune autre comédie d'Aristophane. Je crois en deviner la raison. Autrefois on ne jouait que *trois* comédies ; à l'époque du *Plutus* on en joue *cinq* (cf. *Argument IV*) : ce sont alors les tribus qui deux par deux désignent le chorège comique. Nous ne savons pas la date précise à laquelle ce changement s'est opéré, mais je crois que le nouveau règlement était déjà en usage au moment où fut représentée l'*Assemblée* : de là la crainte du poète de voir sa pièce oubliée des juges quand ceux-ci auront vu jouer après la sienne, non plus deux, mais *quatre* autres comédies.

le signal des danses (1164-1165, tétramètres trochaïques) et le chœur[1] se met à célébrer dans une ronde joyeuse[2] le festin dont il se plaît à imaginer le menu (1166-1176). Il sort enfin en poussant des cris de joie (1177-1182)[3].

L'*Assemblée des femmes* est ainsi composée :

1-477. Prologue.
478-503. Parodos.
504-570. Introduction d'ἀγών.
571-709. 'Αγών.
710-729. Scène de transition.

Intermède.

730-876. Communauté des biens.

Intermède.

877-1111. Communauté des femmes.

Intermède.

1112-1182. Exodos.

Le prologue de l'*Assemblée* offre seul quelque complication. Le poète était obligé de faire paraître son chœur, puis de le faire sortir de l'orchestra dès le début de sa pièce : il fallait bien, en attendant le retour des choreutes, occuper l'attention du public. De là deux scènes de Blépyros avec son voisin, puis avec Chrémès. La première est une pure bouffonnerie; la seconde est plutôt un récit par lequel nous apprenons le succès de Praxagora. Tout le reste de la pièce est d'une extrême simplicité : parodos et ἀγών se succèdent dans l'ordre accoutumé; puis deux scènes parallèles nous montrent les résultats du double système de Praxagora quand on en vient à l'appliquer. Mais, si cette structure paraît d'abord d'une ordonnance parfaite, elle l'est beaucoup moins, dès qu'on examine, non plus la surface, mais le fond même de la comédie. Praxagora a triomphé à l'Assemblée, nous l'apprenons par Chrémès : nous pouvons donc dire que, même avant la parodos,

1. Ou plutôt un soliste, comme le veut Wilamowitz (*Sitzungsberichte*... Berlin, 1903, p. 450 sqq.).
2. Deux vers trochaïques suivis d'une longue série de tétrapodies dactyliques.
3. Iambes (le premier élément semble un phérécratien).

l'entreprise qui semblait être le sujet même de la pièce est achevée. A quoi sert donc l'ἀγών? Praxagora ne fait qu'y justifier son succès ; son discours n'est pas un discours de « combat », c'est la proclamation d'un vainqueur qui va organiser sa conquête ; c'est un exposé, ce n'est pas un « débat ». L'exodos trahit aussi une singulière incertitude dans la pensée du poète, car, tandis que toutes les scènes précédentes semblent vouloir montrer le ridicule des conceptions féministes, la fin de la comédie semble au contraire admettre que le nouveau régime a du bon : tous les personnages se précipitent joyeux au festin. C'est qu'en réalité l'exodos est maintenant presque en dehors de la comédie proprement dite : c'est un κῶμος bruyant que l'on coud artificiellement à la pièce[1], parce que l'usage veut que toute comédie se termine par un spectacle de ce genre, mais qui n'a pas avec la pièce de lien plus solide que la *Cérémonie* avec le *Malade imaginaire*. Avec sa structure si simple en apparence, l'*Assemblée* a donc beaucoup moins d'unité réelle que des pièces plus compliquées, mais logiquement construites, comme les *Cavaliers* et les *Guêpes*. Et nous en avons une preuve matérielle et frappante : c'est que chaque partie de la pièce est jouée par des personnages différents[2] : Praxagora et Blépyros quittent l'orchestra à la fin de l'ἀγών et n'y reparaîtront plus. De nouveaux acteurs viennent ensuite tour à tour jouer une courte saynète, puis disparaissent de même. Il est vrai que chacune de ces saynètes, prise isolément, est développée avec beaucoup d'art : la *petite pièce* spirituelle et piquante semble vouloir remplacer la longue comédie d'autrefois où se mêlaient, dans un ensemble complexe, mais solide et vivant, la satire la plus violente, la parodie la plus fine et le lyrisme le plus bouffon.

1. On fait appel, pour ce spectacle, à des danseurs à la mode, comme nous l'avons vu pour les *Guêpes*, comme je l'ai conjecturé pour l'*Assemblée* (cf. p. 159, n. 2).

2. Le rôle de l'ἀνήρ α' a été le seul effort tenté par Aristophane pour lier les deux moitiés de sa comédie : avant le premier intermède il prononce deux vers (728-729) pour avertir le spectateur que la pièce n'est pas finie et qu'il va revenir dans un moment.

PLUTUS[1]

Au fond de l'orchestra, la maison de Chrémyle.

1-252. Prologue.

Par la gauche entrent trois personnages. Le premier est aveugle. Il s'égare dans l'orchestra en détours tâtonnants. Chrémyle et Carion, une couronne sur la tête, le suivent dans tous ses mouvements. Enfin, après quelques allées et venues, Carion éclate et, dans une sorte de monologue destiné aux spectateurs, il nous apprend qu'à Delphes, une folie subite a saisi son maître, qui s'est attaché aux pas d'un aveugle. Chrémyle le fait taire : c'est le dieu lui-même qui lui a ordonné de suivre le premier homme qu'il rencontrerait au sortir du temple. Il a rencontré un aveugle, il l'a suivi. Mais, puisque ce guide ne semble pas vouloir parler le premier, il convient de l'interroger. On arrête donc l'aveugle qui continuait à errer dans l'orchestra et on lui demande son nom. Il refuse d'abord de répondre. Les menaces enfin le décident à parler : il est Plutus, dieu des richesses. Zeus l'a rendu aveugle pour qu'il ne pût distinguer les justes des méchants. Chrémyle et Carion ne songent plus dès lors qu'à une chose : il faut le guérir. Asklépios a déjà fait plus d'un miracle, il rendra la vie à Plutus. Mais celui-ci a peur de Zeus et de sa foudre : il refuse la guérison qu'on lui offre. C'est à ses deux compagnons de l'encourager, de lui montrer qu'il est plus puissant que Zeus et tous les dieux et qu'il n'a personne à redouter. Il cède alors et Chrémyle l'entraîne dans sa maison. — Ce prologue est donc fait d'une scène unique. On peut cependant y retrouver, si l'on veut, les éléments essentiels du prologue comique :

1. Représenté en 388 : on ignore à quelle fête et avec quel succès.

un jeu de scène plaisant, un récit-prologue, une scène d'exposition et d'action tout ensemble. Cela se rapproche assez de ce que nous avons analysé ailleurs. Mais le jeu de scène du début est plus rapide que de coutume et ne s'accompagne d'aucun dialogue, c'est une courte scène muette ; le récit-prologue est court ; le dialogue d'exposition est au contraire très développé avec des revirements et des péripéties : ce dernier point est entièrement nouveau [1].

253-321. Parodos.

Elle tient tout entière dans une scène en tétramètres iambiques (253-289) suivie d'un ensemble lyrique (290-361). Les voisins de Chrémyle, à l'appel de Carion, accourent par la parodos de droite. Ils se pressent autour de l'esclave qui peu à peu leur apprend tous les détails de la joyeuse nouvelle. La joie des vieillards se traduit par des danses que dirige Carion lui-même :

290-295. A. Carion [2].
296-301. A'. Le chœur.
302-308. B. Carion [3].
309 315. B'. Le chœur.
316-321. Γ. Carion [4].

Carion parodie un passage célèbre du *Cyclope* de Philoxène, où l'on voyait Polyphème fredonnant un air de flûte et chantant en l'honneur de Galatée tout en conduisant ses troupeaux au pâturage. Carion joue le cyclope, les choreutes sont ses brebis. Mais bientôt (302 sqq.) la parodie se change en satire, ce ne sont plus des brebis que représentent les choreutes, mais des pourceaux et leurs gestes et leurs chants, évoquant les pires débauches, rappellent Laïs, la Circé de Corinthe. Enfin, Carion se retire (316 sqq.) en invitant le chœur à se livrer à d'autres danses [5], et le chœur en effet commence un de ces ballets qui doivent servir d'intermèdes à la pièce et que nos manuscrits indiquent simplement par le mot ΧΟΡΟΥ.

1. Nouveau dans un *prologue*, non pas dans une comédie. Cf. p. 136.
2. Strophe iambique : trois tétramètres, deux dimètres, un tétramètre.
3. Strophe iambique : deux tétramètres, un dimètre, un tétramètre, un dimètre, un trimètre, un dimètre catalectique.
4. Un tétramètre, quatre dimètres, un tétramètre. Les mètres de tout cet ensemble me semblent indiquer comme mode de débit la παρακαταλογή plutôt que le chant.
5. Cf. 317, ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθε.

322-414.

Chrémyle sort de chez lui. Il demande au chœur de l'aider dans ses desseins. Les choreutes le lui promettent avec une ardeur empressée. A ce moment arrive en toute hâte un ami de Chrémyle, Blepsidème. Il sait que Chrémyle est devenu riche, mais il ignore par quel moyen. Il ne doute pas un instant que ce moyen ne soit le vol ou l'abus de confiance. Il interroge donc son ami avec une bienveillance indulgente et protectrice et il lui faut beaucoup de temps et des preuves irréfutables pour admettre la vérité : la présence du dieu lui-même au foyer de Chrémyle. Mais alors il approuve sans réserve le projet de Chrémyle. Il aidera même Chrémyle à conduire le dieu au temple d'Asklépios. — La scène est charmante et tout à fait nouvelle, d'un comique discret, aisé et fin, dont nous n'avons encore rencontré qu'un exemple [1] et qui fait pressentir la comédie de Ménandre. Mais elle est purement épisodique et sans lien avec l'action.

415-618.

Ici se place l'ἀγών. Il est précédé d'une scène en trimètres (415-486) qu'on peut rapprocher du système anapestique qui, dans les *Nuées* [2], ouvrait le débat du juste et de l'injuste. Elle a les mêmes raisons d'être : Pauvreté est un personnage nouveau qu'il faut introduire dans l'orchestra, présenter aux acteurs aussi bien qu'au public, avant qu'une discussion puisse s'engager entre elle et le champion de Plutus. Au moment même où les personnages, pleins d'enthousiasme, se disposent à aller chercher Plutus, une femme se dresse devant eux en vêtements noirs, pieds nus, cheveux épars. Son nom produit plus d'effroi que sa vue. Mais elle ne s'émeut pas des menaces des hommes, elle s'offre à prouver que c'est elle et non Plutus qui est la cause de tous les biens. Le défi est jeté [3] : l'ἀγών commence :

487-488. Κατακελευσμός, 2 *tétramètres anapestiques.*
489-597. Ἐπίρρημα, 109 *tétramètres anapestiques.*
598-618. Πνῖγος, *système anapestique* (21 *éléments*).

L'absence d'ᾠδή ne s'explique pas par des raisons scéniques. On ne

1. Cf. *Ass.* 730 sqq.
2. Cf. *Nuées*, 889 sqq.
3. Cf. *Plutus*, 467 sqq.

peut que la rapprocher de l'absence de tout χορικόν chanté dans le *Plutus*. Evidemment le chœur comique ne sait plus chanter. Il n'y a dans tout le *Plutus* que la fin de la parodos qui soit écrite en mètres autres que les trimètres[1] et encore peut-on facilement supposer que des solistes seuls y élèvent la voix ou que le chœur à l'unisson y emploie la παρακαταλογή. Sans doute, les chœurs comiques sont à cette époque hâtivetivement formés, peu payés, et on ne leur confie pas des parties lyriques d'une exécution difficile. — Le κατακελευσμός s'adresse à Chrémyle et à Blepsidème. Et c'est en effet Chrémyle qui prend le premier la parole pour défendre la cause de Plutus. Pauvreté parlera ensuite. L'ἀγών est donc très nettement divisé en deux parties, mais cette division n'est marquée ni par un changement de mètre ni par un ἀντικατακελευσμός. Le goût de ces formes symétriques et un peu raides commence évidemment à se perdre, même dans ce cadre déjà factice et conventionnel de l'ἀγών. Un certain effort vers le naturel transforme l'ancien ἀγών double en une discussion dont le mouvement général présente au moins quelque vraisemblance. La réponse nette et tranchante de Pauvreté : « Ce n'est pas à la vie des pauvres, c'est à celle des mendiants que tu t'en es pris », introduit son plaidoyer d'une façon plus simple qu'une invitation solennelle du coryphée. — Il en est de même pour la conclusion. C'est au moment où Pauvreté va triompher, où elle a déjà commencé le πνῖγος, que Chrémyle cherche à étouffer sa voix en criant plus fort qu'elle. Il lui ferme la bouche avec des injures et des menaces, et Blepsidème venant à la rescousse salue la fuite de l'ennemie par une grossièreté joyeuse.

619-626.

Rien n'arrête plus les amis de Plutus. Carion entre chez Chrémyle. Il en ressort conduisant Plutus par la main. En même temps il porte sur son épaule des couvertures pour la veillée sainte. Tous les personnages sortent par la droite.

Ici, le chœur danse.

627-770.

Carion accourt par la droite. Tout joyeux, il appelle la femme de

1. Il faut excepter trois vers dochmiaques (637, 639-640).

son maître et il lui conte comment Asklépios a guéri Plutus. C'est un long récit habilement coupé par les réflexions de la femme de Chrémyle et qui ne ressemble en rien aux récits que nous avons rencontrés, à peu près au même moment de l'action, dans les *Cavaliers*, dans les *Guêpes*, dans les *Oiseaux*. Il est très développé, traité *pour lui-même*, comme une scène indépendante ; c'est un morceau à effet dont les détails peuvent être spirituels et piquants, mais qui ne présente pas d'intérêt pour la marche générale de la comédie.

Ici, le chœur danse.

771-801.

Plutus revient, suivi d'une foule enthousiaste. Il salue le soleil, il salue la terre de Pallas qui l'a reçu et il accepte de s'asseoir au foyer de Chrémyle. La scène est brève et d'intérêt nul.

Ici, le chœur danse.

802-1096.

Les conséquences de la guérison de Plutus, voilà le thème de la dernière partie de la pièce. Il est développé dans deux groupes de scènes parallèles. Le premier groupe est composé de deux longues scènes :

Carion ouvre le défilé des heureux. Il vient dans un court récit nous conter son bonheur. Puis un juste, dont les vertus sont enfin récompensées, vient en témoigner à Plutus sa joie naïve et reconnaissante. En revanche, un sycophante vient se plaindre au dieu qui lui a ravi son gagne-pain. On le raille, on le bat : c'est un type de scène classique dans la comédie grecque.

Ici, le chœur danse.

Une vieille femme, abandonnée maintenant du beau jeune homme qu'elle aimait à ses frais, vient faire ses doléances à Plutus. Le jeune homme est devenu riche à son tour, il se moque d'elle. Il apparaît lui-même à moitié ivre, et publiquement repousse en les raillant les avances de la vieille.

Ici, le chœur danse.

1097-1209.

Après ce premier groupe de deux scènes d'étendue à peu près égale

et qui ont les hommes pour acteurs, un second groupe de deux scènes plus rapides nous montrent les dieux eux-mêmes ébranlés dans leur puissance par la guérison de Plutus. C'est d'abord Hermès qui, puisqu'on meurt de faim maintenant dans l'Olympe, vient mendier un emploi domestique chez Chrémyle (1097-1170). Enfin, c'est Zeus lui-même qui voit abandonner ses autels et son prêtre demander une place à la table d'un mortel, car celle du dieu est vide (1171-1207). — Tous les personnages s'organisent alors joyeusement en un cortège triomphal en l'honneur de Plutus : deux tétramètres anapestiques du coryphée accompagnent la sortie du chœur et des acteurs (1208-1209).

La composition du *Plutus* peut se résumer ainsi :

1-252. Prologue.
253-321. Parodos.
Intermède.
322-414. Scène épisodique.
415-486. Introduction d'ἀγών.
487-618. Ἀγών.
619-626. Scène de transition.
Intermède.
627-770. Récit.
Intermède.
771-801. Retour de Plutus.
Intermède.
802-958. Le Juste et le Sycophante.
Intermède.
959-1096. La vieille et son jeune amant.
Intermède.
1097-1170. Hermès.
Intermède.
1171-1207. Le prêtre de Zeus.
1208-1209. Exodos.

Il en est du *Plutus* comme de l'*Assemblée*. Si l'on n'en considère que superficiellement la structure, elle s'analyse sans trop de peine.

Un prologue, une parodos, une scène épisodique, un ἀγών, un récit suivi d'une courte scène qui le complète et l'illustre, enfin deux groupes de tableaux parallèles, tout cela ne nous offre rien au premier abord de nouveau et d'inexplicable. Pourtant quelques détails extérieurs étonnent un peu : la parodos est suivie d'un intermède, une parodie de dithyrambe, qui est complètement en dehors de l'action et qui est même en désaccord avec le ton général de la pièce ; l'ἀγών est précédé d'une scène épisodique, agréable en elle-même, mais qui n'a point d'utilité pour la marche même de la comédie ; enfin le récit qui forme le centre de la pièce est développé plus qu'il n'est d'usage. — Mais c'est surtout quand on cherche à pénétrer la pensée du poète, que l'incertitude de composition du *Plutus* se révèle. Interrogeons l'ἀγών qui, dans l'ancienne comédie, doit être le cœur de la pièce. Il présente déjà cette particularité fort choquante que la discussion y est soutenue par un personnage qui n'intervient dans la pièce que pour y jouer ce rôle et qui disparaît, dès qu'il l'a rempli. La pièce, telle qu'Aristophane l'avait commencée, ne comportait en effet aucun ἀγών. Le poète a voulu en avoir un cependant. Il a cherché de quel débat Plutus pouvait être l'occasion, et il n'a trouvé à opposer au dieu de la richesse qu'un personnage abstrait, Pauvreté, qu'il a très artificiellement créé et introduit de force dans son drame. Et, si l'on considère la marche même de la discussion, le désordre des idées apparaît plus nettement encore. Chrémyle soutient la possibilité et la moralité d'une répartition *équitable* des richesses ; Pauvreté répond en déplaçant la question et combat l'idée d'une répartition *égale* des biens. Ce paralogisme fausse tout le débat. Cependant l'ampleur qui est donnée au plaidoyer de Pauvreté, l'accent vigoureux de certains couplets semblent indiquer que le poète est avec elle. On s'attend donc à voir ses prédictions se réaliser et Aristophane, en une succession de tableaux comiques, suivant son habitude, nous montrer la misère des nouveaux riches se lamentant sur leur or inutile. Il n'en est rien : Aristophane n'a nullement pris pour lui la thèse de Pauvreté. Il nous montre au contraire des spectacles de nature à nous faire chanter la gloire de Plutus. L'homme de bien voit la richesse entrer sous son toit ; le sycophante est ruiné et bafoué. Chrémyle avait donc raison : Plutus est équitable et récompense les gens de bien. Mais ce nouveau thème

est encore abandonné dès la scène suivante, car en quoi le jeune amant de la vieille est-il un juste qui a mérité la fortune? Quel spectacle édifiant nous donne donc son insolence satisfaite? Cette nouvelle scène est presque en contradiction avec la première. Et, d'autre part, prise en elle-même, elle est exquise, d'un charme alerte et vivant. Nous retrouvons donc ici ce que nous avions déjà observé dans l'*Assemblée*, le goût croissant du poète pour la *petite comédie* insérée dans une comédie plus vaste au sujet équivoque, à la marche incertaine. Mais, du moins, dans l'*Assemblée* ces petites comédies étaient en rapport direct avec le sujet : il faudrait beaucoup de complaisance pour en dire autant de celles du *Plutus*.

Le *Plutus* diffère donc profondément des autres comédies d'Aristophane. La pièce n'est faite ni pour soutenir une thèse du poète ni pour railler une thèse à la mode. Elle n'est pas davantage un tableau désintéressé et vivant de la réalité. Elle est une pure fantaisie. Mais les œuvres de fantaisie doivent être avant tout fantaisistes, c'est-à-dire qu'elles n'existent qu'autant que la fantaisie y est vivante, gaie, poétique et sans cesse renouvelée. Or, ce n'est pas le cas du *Plutus*. L'allégorie y est froide ; le merveilleux s'y mêle d'un réalisme un peu vulgaire qui en souligne l'invraisemblance ; les personnages principaux ne sont que des types de comédie connus et insignifiants, dont les plaisanteries sont souvent conventionnelles ; le style enfin est toujours élégant et clair, mais un peu sec et très voisin de la prose. Ce n'est pas seulement le poète qui a vieilli, c'est aussi son art. L'ancienne comédie attique est morte et les cadres mêmes qui la composaient ne sont plus que des formes vides qu'on utilise encore par pure habitude, mais qui n'en font que mieux ressortir la nouveauté de la matière comique qu'on y fait entrer.

LA STRUCTURE TYPIQUE DE LA COMÉDIE ANCIENNE

Si, après avoir lu Plaute ou Térence, on cherchait à déterminer un type de structure qui convînt à toutes leurs pièces, on reconnaîtrait vite qu'il est impossible de ramener la variété de leurs modes de composition à une forme unique. Des scènes en septénaires iambiques ou trochaïques succèdent à des scènes en sénaires, des *cantica* de mètres variés interviennent au cours de la pièce, sans obéir pour cela à des lois générales. L'action est souveraine : c'est elle qui entraîne le passage de la simple récitation à la récitation accompagnée et au chant, et chaque action particulière détermine une structure particulière de la comédie qui la met en scène. Il y a autant de formes de composition différentes qu'il y a de comédies différentes. Il devait en être sans doute de même dans la comédie grecque nouvelle dont la comédie latine n'est que le reflet.

Mais il en est tout autrement de la comédie ancienne. Bien que nous nous soyons surtout appliqué au cours de cette étude à montrer combien est souple et variée la composition des comédies d'Aristophane, nous n'en avons pas moins reconnu dans toutes ces pièces une structure générale uniforme dont nous allons résumer, en les exagérant à dessein, les principaux caractères.

Toute comédie grecque commence par un *prologue* en trimètres. Ce prologue peut se diviser en trois parties. D'abord un jeu de scène plaisant destiné à piquer la curiosité du public et accompagné de facéties étrangères au véritable sujet de la pièce. Ainsi dans les *Cavaliers* :

un esclave sort d'une maison en hurlant de douleur, en jurant, en pleurant ; il s'assied sur les marches du seuil. Un instant après un second esclave sort en hurlant, en jurant, en pleurant comme le premier ; il s'assied à côté de son camarade, puis tous deux à l'unisson entonnent une lamentation grotesque. C'est ce que j'appellerais volontiers la *parade*, car de pareilles scènes évoquent tout à fait le souvenir de nos parades foraines. Le directeur du théâtre sur l'estrade interpelle bruyamment le clown qui répond par des calembours et cela dure jusqu'au moment où la foule s'étant amassée autour d'eux, le directeur arrête brusquement la farce et s'adresse au public pour lui faire son boniment. — Il en est absolument de même dans la comédie athénienne ; à la parade succède le *boniment* : après une dizaine ou une vingtaine de vers de pure farce, le plus souvent sans rapport précis avec l'action, un des personnages se tourne vers le public et lui expose le sujet de la pièce. Ainsi dans les *Guêpes*, Sosias dit à Xanthias après une dernière facétie de ce dernier : « Et maintenant arrêtons-nous pour que je dise le sujet aux spectateurs. » La nécessité de cet exposé, de ce *récit-prologue* ainsi adressé directement au public avec une certaine désinvolture s'explique sans peine quand on songe aux sujets les plus ordinaires d'une comédie grecque. Toute comédie attique est une sorte de féerie, ou tout au moins une pièce de fantaisie. L'invraisemblance burlesque est presque une loi du genre. Le point de départ de la pièce est une invention bouffonne, sorte de postulat comique qu'il faut faire accepter au public. Pour cela il convient que le poète en explique le sens, la portée symbolique (quand il en a une) et mette en quelque sorte le public dans ses secrets : en s'adressant directement aux spectateurs, en leur exposant avec un sourire le thème comique qu'il leur demande d'admettre, il en fait en quelque sorte ses complices en invraisemblance : c'est encore la meilleure manière de pratiquer ce que les Latins appelaient la *captatio benevolentiae*. — Ce premier résultat obtenu, les spectateurs amusés, la curiosité de tous éveillée, le thème comique est aussitôt mis en œuvre, présenté au public *réalisé* : l'esclave de Trygée, dans la *Paix*, a à peine fini son récit que l'on voit Trygée s'élever dans les airs sur son scarabée ; l'esclave des *Guêpes* achève à peine le sien que Philocléon apparaît sur son toit cherchant à s'évader par la cheminée. Et presque toujours l'action

s'engage en même temps. Le thème comique des *Cavaliers* par exemple est celui-ci : Cléon ne sera vaincu que par un homme qui le dépassera en violence et en impudence ; il faut donc trouver cet oiseau rare : et aussitôt de l'Agora monte vers la Pnyx le charcutier chargé de ses saucisses ; avant la fin du prologue, on lui a fait comprendre ce qu'on attend de lui ; il est stylé, décidé : l'action est donc commencée.

Ainsi, une exhibition piquante, sorte de parade burlesque, avec calembours et clowneries grossières ; puis un récit-prologue, sorte de boniment adressé au public pour exposer le thème comique, le faire comprendre et admettre de tous ; enfin une scène qui montre ce thème sous une forme concrète et qui engage l'action, voilà les éléments essentiels d'un prologue de comédie. L'étendue de ces scènes varie généralement entre 250 et 300 vers, et ces vers sont toujours des trimètres.

Le prologue est suivi de la *parodos*. Les formes que peut prendre une parodos comique sont extrêmement nombreuses. Les chœurs de comédie ne jouent pas comme les chœurs tragiques les confidents, ce sont de véritables acteurs. Leur entrée n'est donc pas un simple défilé, elle est, soit une charge belliqueuse, si le chœur est composé de cavaliers, soit une mystérieuse et lente apparition s'il est fait de nuées, soit une procession titubante, s'il est fait de vieux héliastes. Les mètres varient suivant les mouvements qu'ils accompagnent : les vieux héliastes radotent en tétramètres iambo-trochaïques et chantent sur le rythme traînard des ioniques mineurs ; les Nuées font entendre un large chant dactylique. Mais le rythme le plus fréquent, c'est le trochée, car le plus souvent le chœur entre en courant ou en dansant. En outre, l'entrée se fait généralement par demi-chœurs. Il en résulte que la structure la plus ordinaire de la parodos, c'est un groupement antistrophique de strophes et d'épirrhèmes trochaïques : c'est ainsi qu'est composée la parodos des *Acharniens*, c'est ainsi qu'est composée celle des *Cavaliers*.

C'est après la parodos que l'analyse rencontre une grave difficulté. Le prologue et la parodos se trouvent toujours distingués nettement

et par le mètre et par leur place immuable dans la composition générale de la pièce. Mais il n'en est pas de même des scènes qui suivent. Elles se présentent sous des formes si variées qu'il semble difficile au premier abord d'y voir des développements d'un thème unique. Telle est cependant la vérité. Tout chœur comique est un chœur agissant et militant ; toute comédie grecque est plus ou moins un combat ; la scène essentielle de toute pièce d'Aristophane est un ἀγών. C'est ce que M. Zielinski a fort bien vu ; mais comme il avait réservé ce nom d'ἀγών aux seuls combats dialectiques, il prêtait par là même le flanc à des objections contre lesquelles il était désarmé. M. Weil par exemple lui fit observer qu'un débat aussi régulièrement et logiquement mené que celui des *Guêpes* ou des *Grenouilles* devait être au contraire un apport tout nouveau de la sophistique, un reflet des discussions subtiles des maîtres de l'éloquence juridique ou de la rhétorique, et non une vieille tradition du grossier κῶμος dont est sortie la comédie. M. Weil avait certainement raison, mais M. Zielinski n'avait pas tort. La vérité, c'est que ce cadre de l'ἀγών n'est nullement réservé à des discussions, mais qu'il accompagne aussi des combats véritables, des batailles, des ἀγῶνες, au sens concret du mot. Il arrive même que les deux formes se succèdent l'une à l'autre. Ainsi dans les *Oiseaux*. Le chœur entonne un chant de guerre pour s'élancer contre Pisétaire et Évelpide. Le coryphée donne l'ordre de marche, le κατακελευσμός : *Allons, ne tardons pas*, ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν, etc..., et le combat s'engage. Les deux hommes repoussent les Oiseaux et campent sur leurs positions. Tandis que leurs ennemis reculent, ils entonnent un πνῖγος héroïque, triomphant. Et presque aussitôt après, le chœur ayant renoncé à la lutte violente, un ἀγών de même forme commence, avec ᾠδή, κατακελευσμός, ἐπίρρημα et πνῖγος ; mais la lutte est cette fois purement dialectique : la *bataille* est devenu le *débat*.

De ces deux formes de l'ἀγών, la première est la plus ancienne. L'ἀγών n'était primitivement que le cadre d'une scène de combat. La structure s'en explique par là même sans peine : un chant du chœur, sorte de péan guerrier (ᾠδή) ; un ordre de marche du coryphée (κατακελευσμός) ; la bataille (ἐπίρρημα) ; enfin le chant de triomphe du vainqueur haletant et exultant qui mène sa dernière charge (πνῖγος). Ce cadre fut de bonne heure dédoublé, de façon à donner successivement

la victoire à l'un et à l'autre des deux adversaires. Ce fut peut-être cette forme dédoublée qui suggéra bientôt l'idée de deux plaidoyers contradictoires, tels qu'on en entendait dans les tribunaux, et de guerrier l'ἀγών devient dialectique. Mais il n'en subsista pas moins sous sa forme primitive à laquelle la seconde vint seulement se juxtaposer. Il y a combat d'abord ; puis les belligérants décident de discuter juridiquement la question : les champions entrent en lice et le débat dialectique est ouvert.

Ainsi, dans cette partie de la comédie qui s'étend de la parodos à la parabase, deux scènes sont essentielles et se retrouvent dans la plupart des comédies d'Aristophane : une bataille et un débat. Le débat est toujours renfermé dans le cadre très précis de l'ἀγών. La bataille, comme nous venons de le voir, a parfois une structure identique. Elle peut cependant en avoir d'autres. C'est ainsi que dans deux comédies les *Acharniens* et les *Guêpes*, elle affecte la forme d'une *scène à renversement*. Elle peut même n'être pas un combat entre le chœur et le protagoniste, mais une lutte engagée contre des obstacles naturels par le chœur et les acteurs réunis. Il en est ainsi dans la *Paix*. La scène de combat devient alors une scène d'action.

Les scènes de bataille et de débat sont suivies en général d'une courte scène en trimètres qui sert à la fois de conclusion à la première partie de la pièce et de prologue à la seconde partie qui commencera après la parabase. C'est une *scène de transition* qui prépare la sortie des acteurs et annonce leur réapparition prochaine. Et, aussitôt que les acteurs sont sortis, les choreutes dépouillent leurs vêtements, se tournent vers le public et la parabase commence.

Nous n'avons pas à rechercher quelles ont pu être les origines de la *parabase*. Il nous semble cependant fort probable qu'elle a toujours dû être placée où elle est, c'est-à-dire au milieu de la comédie, et non comme on l'a supposé quelquefois au commencement ou à la fin. On a voulu voir dans la parabase soit un ancien prologue, soit un ancien épilogue. Les deux hypothèses paraissent également inacceptables. Pour la parabase, les choreutes quittent leur costume : on en conclut que la parabase a primitivement servi à présenter le chœur avant qu'il

eût revêtu son costume. Mais quel intérêt peut offrir un chœur non costumé? On conçoit l'exhibition du chœur des *Oiseaux*, par exemple, dans leur costume d'oiseaux, au commencement de la comédie, comme une sorte d'annonce piquante de la pièce : dans nos foires les acteurs assistent ainsi à la parade costumés. Mais que peut importer au public vingt-quatre figures d'Athéniens dans leurs vêtements quotidiens? D'autre part, placer la parabase à la fin de la comédie, comme le fait M. Zielinski, est d'une invraisemblance encore plus choquante. Peut-on admettre qu'une comédie grecque se soit jamais terminée par un discours, alors que toutes les comédies que nous possédons ont au contraire une conclusion bruyante, assez semblable à un κῶμος? Il faut donc admettre que la parabase a toujours été où elle est, et c'est le seul point qui nous intéresse pour notre étude de la composition comique.

La seconde partie d'une comédie grecque présente infiniment moins d'intérêt que la première. Elle est faite d'une succession de tableaux, encadrés entre des chants du chœur ou χορικά. Le groupement de ces diverses scènes (presque toujours en trimètres iambiques) et des χορικά qui les entourent peut prendre diverses formes. Le procédé le plus fréquent chez Aristophane est celui des scènes parallèles : le poète juxtapose deux scènes de thème et de mouvement identiques, la seconde renchérissant un peu sur la première : ainsi, dans les *Acharniens*, les scènes du Mégarien et du Béotien. Dicéopolis a ouvert son marché sur l'agora : un Mégarien vient lui vendre ses filles sous forme de petites truies ; un sycophante survient et dénonce la marchandise de contrebande ; on le chasse à coups de bâton. Quelques instants après, un Béotien vient vendre son gibier à Dicéopolis : un sycophante survient et veut saisir ce gibier comme marchandise de contrebande. Cette fois on le saisit, on l'emballe dans de la paille, comme une poterie fragile, et le Béotien le charge sur le dos de son esclave. A part ce dénouement plus nouveau et plus plaisant que le premier, les deux scènes sont identiques.

Quant aux chants du chœur qui séparent ces diverses scènes, ce sont vraiment des στάσιμα comiques, c'est-à-dire des chants qui marquent un arrêt dans l'action. Dans la première partie de la pièce le

chœur est un acteur, il est même le plus souvent le principal acteur, le protagoniste du drame. Dans la seconde partie, au contraire, il ne joue, comme le chœur de la tragédie, qu'un rôle tout passif, il est devenu un spectateur. Ses chants ne sont rattachés à l'action que par un lien très artificiel. Ainsi, entre la scène du Mégarien et du Béotien dont je viens de parler, le chœur chansonne tous les grotesques d'Athènes qu'on montre au doigt sur l'agora. L'énumération satirique est amenée ainsi : Dicéopolis est heureux, car il est maître dans son agora à lui ; il n'y verra donc pas Ctésias, Prépis, Cratinos, Pauson, etc... Quelquefois même il n'y a aucune espèce de lien entre ces chansons et l'action. Ainsi, dans le dernier χορικόν des *Acharniens*, le coryphée salue le départ de Lamachos et de Dicéopolis, puis brusquement le chœur s'écrie : « Ah ! que le ciel écrase Antimachos, le chorège des dernières Lénéennes ! » et lance contre ce chorège trop avare toutes sortes d'imprécations bouffonnes. — Ce qu'on appelle la deuxième parabase n'est qu'un intermède de ce genre, qui ne marque aucune étape de l'action, mais sépare simplement deux groupes de scènes différents.

L'exodos d'une comédie grecque est presque toujours un κῶμος : ainsi, dans les *Acharniens*, le chœur accompagne Dicéopolis, vainqueur au concours des Conges, en chantant le τήνελλα καλλίνικος d'Archiloque; dans la *Paix*, il accompagne Trygée et Opôra en chantant un chant d'hyménée; dans les *Oiseaux*, il fait cortège à Pisétaire et à sa femme, Royauté.

Mais on peut remarquer aussi chez Aristophane une tendance à faire de l'exodos un spectacle à part, imprévu, amusant et brillant. Il fait même appel parfois au concours d'artistes en renom, chanteurs ou danseurs, qu'il introduit brusquement dans sa comédie. Ainsi il fait paraître, à la fin des *Guêpes*, les fils de Karkinos qui exécutent des danses échevelées dans l'orchestra ; à fa fin de *Lysistrata*, des danses laconiennes sont exécutées par un chœur de jeunes gens. L'*Assemblée* est terminée de même par les entrechats d'un danseur à la mode. — Certains faiseurs de comédie contemporaines ne font pas autre chose quand ils abandonnent des scènes entières de leurs pièces à des clowns en renom. Molière lui-même coud à son *Malade imaginaire*

une longue *Cérémonie* burlesque qui, si elle était moins développée, serait assez analogue à la conclusion de certaines pièces d'Aristophane.

On voit maintenant combien il est inexact de dire qu'une comédie grecque est composée, sur le modèle d'une tragédie, d'une série d'épisodes répartis entre des στάσιμα. La réalité est toute différente: une comédie grecque est composée :

1) D'un prologue, en trimètres, dans lequel on peut reconnaître trois éléments essentiels : une *parade*, un *boniment*, une scène qui réalise le *thème* et engage l'*action*.

2) D'une parodos, le plus souvent en *tétramètres trochaïques*, avec apparition successive de deux demi-chœurs.

3) D'une scène de bataille qui peut avoir soit la forme d'un ἀγών, soit celle d'une scène à renversement, soit une forme plus complexe.

4) D'une joute dialectique ou ἀγών, de structure très précise.

5) D'une scène en trimètres servant de trait d'union entre les deux parties de la pièce.

6) De la parabase.

Ces premières parties forment un tout compact et serré, que n'interrompt jamais un στάσιμον. C'est vraiment là la partie essentielle et originale de la comédie. — Après la parabase commence une série de scènes groupées suivant divers procédés et séparées par des στάσιμα qui sont le plus souvent des chansons satiriques. — Enfin la pièce se termine par une sortie bruyante du chœur qui s'accompagne de danses et de chants.

Ainsi posées, ces règles de composition paraîtront au premier abord bien peu fondées et souvent contredites par la réalité. Avec de très légères restrictions, elles sont vraies pourtant et il suffira pour les vérifier de réfléchir un instant aux trois lois suivantes, à laquelle il n'est point d'exception dans toutes les comédies grecques que nous possédons :

1° Il n'y a jamais de χορικόν dans la première partie d'une comédie.

2° On ne trouve pas de tétramètres en dehors des parodoi, des scènes de bataille, des ἀγῶνες et des parabases.

3° Toute scène comique qui n'est ni une parodos ni une scène de bataille ni un ἀγών ni une parabase, est écrite en trimètres iambiques[1].

Ces trois lois prouvent de façon évidente que la comédie telle qu'elle existait à la fin du v[e] siècle était composée d'un ancien noyau de scènes en tétramètres qui se retrouvent encore enchaînées rigoureusement les unes aux autres dans la première partie d'une comédie et auquel sont venues s'ajouter des scènes épisodiques en trimètres qui n'ayant point de lien intime entre elles ont été groupées dès lors autour de chants du chœur étrangers à l'action, véritables intermèdes, analogues aux στάσιμα qui, dans la tragédie, séparent les épisodes les uns des autres. Entre les scènes mêmes de la première partie vinrent aussi s'intercaler des scènes en trimètres qui leur servirent d'*introductions* et auxquelles on accorda une certaine liberté de développement. On se servit aussi des trimètres pour construire de courtes *scènes de transition* entre les deux parties de la comédie. La scène en trimètres n'est jamais isolée dans la comédie grecque ; elle fait toujours partie d'un groupe symétrique de scènes iambiques ou bien elle sert soit de prologue soit de conclusion à des scènes en tétramètres.

Si ces remarques sont justes nous pouvons peut-être faire sur les origines de la comédie des hypothèses plus précises et plus vraisemblables qu'on ne le fait généralement. De ces divers éléments qui composent une comédie, quels sont les plus anciens ? Il est évident que ce sont ceux dans lesquels le chœur joue le principal rôle, c'est-à-dire la parodos et la bataille. Je ne doute pas qu'il ne faille accepter la tradition qui fait sortir la comédie du κῶμος. Une troupe de fête, excitée par le vin, qui se répand à travers les rues d'une ville est naturellement provocante. Elle chante des chansons satiriques, elle interpelle les passants. Mais que parmi ces passants se trouve un homme d'esprit vif et de langue prompte, il répond aux plaisanteries et lance des traits

1. Il faut toujours faire une exception naturellement pour les vers qui accompagnent un jeu de scène : ainsi, à la fin des *Cavaliers*, l'apparition d'Agoracrite invitant le public à la prière sera accompagnée de quelques tétramètres anapestiques ; dans la *Paix*, l'ascension de Trygée au ciel sera décrite par un système anapestique. Partout aussi pourront intervenir des monodies ou des ensembles lyriques imités de la tragédie ; mais jamais l'ensemble d'une *scène* ne sera écrit en un mètre autre que le trimètre iambique.

mordants à son tour contre ceux qui l'attaquent. Des insultes on passe vite aux coups : une bataille devient presque inévitable. Les Athéniens s'aperçurent vite qu'il y avait quelque chose de plaisant dans ces rencontres d'un homme d'esprit et d'une troupe agressive. Dès lors chaque κῶμος eut son *compère*, c'est-à-dire un homme qui du milieu de la foule répondait aux provocations du κῶμος, trouvait la réplique juste à toutes ses plaisanteries, engageait même la bataille avec toute la troupe et, à la grande joie des assistants, en triomphait par quelque invention imprévue et bouffonne. Nous voyons parfois dans nos théâtres un spectacle analogue quand le compère de la *revue* dissimulé au milieu des assistants se met brusquement à interpeller les acteurs en scène, les ridiculise et enfin accepte de prendre leur place sur la scène. Mais à peine est-il introduit dans la *revue* que celle-ci devient une succession de scènes sans lien les unes avec les autres : le compère ne sert plus qu'à diriger le défilé des curiosités de l'année. Il en fut de même en Grèce : une fois le compère vainqueur, le κῶμος réduit au silence, il fallait bien introduire de nouveaux personnages dans la farce, si l'on ne voulait pas la réduire à n'être qu'un monologue du protagoniste : de là un défilé de personnages qui venaient fournir à nouveau au protagoniste des occasions de faire de l'esprit ; et ainsi la seconde partie de la comédie vint s'ajouter à la première. Comme il fallait bien, d'autre part, donner à ces scènes une apparence d'unité, la nécessité s'imposait d'une *intrigue*, si sommaire qu'elle pût être. Cette intrigue étant toujours bouffonne, c'est-à-dire invraisemblable, demandait à être exposée et excusée d'avance : d'où le prologue. La comédie était dès lors complète.

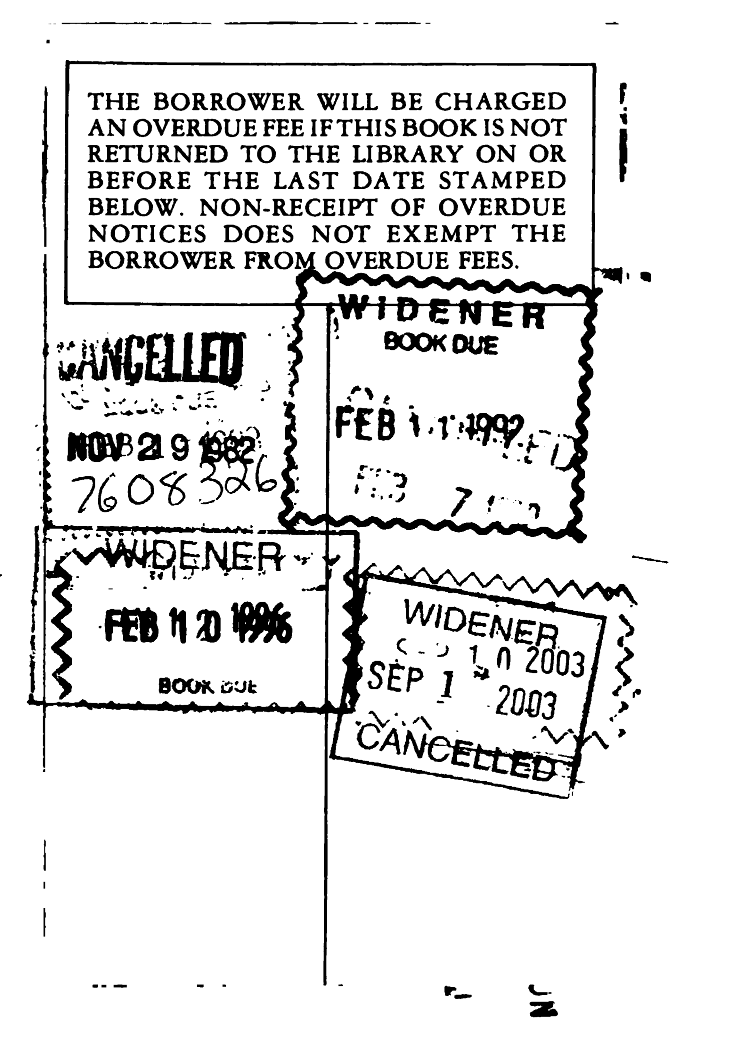
Nous pouvons dans les pièces d'Aristophane suivre la destinée de la comédie ainsi formée. Les *Acharniens*, les *Cavaliers*, les *Guêpes*, la *Paix*, les *Oiseaux* sont, dans leurs grandes lignes, conformes au modèle que nous venons de déterminer : les *Nuées* seules se distinguent très nettement des autres comédies de cette première période. Elles représentent un effort original et vigoureux pour créer une comédie plus dégagée de formules et plus riche de matière. Le prologue est développé avec plus de liberté ; la scène de bataille est supprimée ; l'ἀγών se lie à la parabase ; l'action enfin ne s'arrête pas à la para-

base, elle continue sa marche jusqu'au dénouement, c'est-à-dire jusqu'aux derniers vers de la pièce. Malheureusement les *Nuées* échouèrent. La pièce était mal faite. Aristophane avait disjoint les vieux cadres, mais il ne les avait pas brisés ; une pièce qui contenait trois ἀγῶνες ne pouvait avoir l'allure aisée et rapide que son auteur voulait lui donner. Il avait cru peut-être créer un type de comédie nouveau et il n'avait fait en réalité que joindre maladroitement deux comédies construites sur le type ancien. Il revint donc aussitôt à la forme traditionnelle. Mais sa tentative n'avait peut-être pas été isolée : d'autres poètes sans doute s'aperçurent que la comédie avait, comme la tragédie, besoin d'une action qui se développât régulièrement et retînt l'attention du spectateur jusqu'à la fin de la pièce. En tout cas, les deux pièces qu'Aristophane fit jouer en 411, contiennent une véritable *intrigue*. Les cadres anciens n'en conservent pas moins un rôle dans la pièce ; on les retrouve tous à leur place accoutumée, dans *Lysistrata* ; ils subsistent encore dans les *Thesmophories*, bien que leur ordre y soit troublé et leur forme altérée. La composition comique passe par une période de trouble et d'incertitude. On hésite et on tâtonne. Les *Grenouilles* sont une pièce incohérente et informe : elle n'a rien de la comédie d'autrefois, car le chœur n'y joue aucun rôle ; elle n'a rien non plus d'une comédie d'intrigue, car elle est toute en discussions et ces discussions s'enferment dans les cadres les plus rigides de la comédie ancienne. Dans ce désarroi, l'unité d'action disparaît, le chœur devient un simple spectateur, le rôle du protagoniste s'efface, et l'on voit la seconde partie de la comédie se développer au détriment de la première : les courtes scènes qui jadis suivaient la parabase et n'étaient que des tableaux burlesques deviennent de petites comédies, bien composées, qui se suffisent à elles-mêmes et, par la finesse et l'exactitude de l'analyse, la sobre précision de la langue, annoncent déjà la comédie nouvelle. C'est ainsi qu'est faite l'*Assemblée des femmes* ; c'est encore ainsi qu'est composé le *Plutus* ; mais, dans cette dernière comédie, l'ἀγών est si artificiellement introduit dans le drame qu'on peut conjecturer avec bien des probabilités qu'il dut disparaître bientôt après de la comédie. Débarrassée de l'ἀγών, il est vraisemblable que la composition comique tarda peu à devenir ce qu'elle est chez les poètes de la comédie nouvelle.

Je ne prétends nullement que ce type abstrait de comédie que j'ai essayé de dégager des quelques pièces qui nous restent d'Aristophane se soit retrouvé partout sous la forme raide et sèche que j'ai été obligé de lui prêter à la fin de ce livre. Il s'en faut de beaucoup. Une comédie grecque est faite d'une succession ordonnée de cadres traditionnels. Mais ces cadres eux-mêmes sont susceptibles de modification ; ils sont parfois amplifiés, parfois réduits : leurs grandes lignes pourtant restent toujours les mêmes et les font partout reconnaître. Il n'y a pas deux scènes de comédie rigoureusement identiques et il n'y en a pas une cependant qui ne puisse se rattacher à un des types que j'ai analysés. On reconnaîtra là un des traits les plus frappants de l'esprit grec qui jamais ne crée en pleine fantaisie et en pleine liberté, mais s'appuie toujours sur une formule artistique consacrée par la tradition, la varie autant qu'il le peut, mais ne s'en écarte jamais complètement. Aristophane a traité fort librement les formules comiques ; il a parfois élargi, modifié, déformé, si l'on veut, les cadres qui lui avaient été transmis : jamais il ne les a brisés, jamais il n'en est sorti, et c'est ce qui nous permet de les entrevoir encore sous les formes si diverses qu'il leur a données.

TABLE DES MATIÈEES

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



CANCELLED
NOV 29 1982
7608326
WIDENER
BOOK DUE
FEB 11 1992
WIDENER
FEB 20 1996
BOOK DUE
WIDENER
SEP 10 2003
CANCELLED


3 2044 005 012 653



